

Szegedi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Doktori Iskola

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

**KORTÁRS FRANCIA NOVELIZÁCIÓ**

**Tanguy Viel, Catherine Soullard és Nathalie Léger  
filmregényesítéseiről**

*Karácsonyi Judit*

Témavezető:  
dr. habil. Gyimesi Timea, egyetemi docens

Szeged, 2018.

# TARTALOMJEGYZÉK

<b>I. FILM ÉS IRODALOM, ADAPTÁCIÓ ÉS NOVELIZÁCIÓ .....</b>	<b>6</b>
I.1. AZ ADAPTÁCIÓ.....	16
I.2. A NOVELIZÁCIÓ.....	30
I.3. RIZOMATIKUS VISZONYOK .....	43
<b>II. AMERIKAI FILMEK ÉS FRANCIA REGÉNYEK .....</b>	<b>51</b>
II.1. JOSEPH L. MANKIEWICZ <i>A MESTERDETEKTÍV</i> (1972) ÉS TANGUY VIEL <i>CINÉMA</i> (1999), VALAMINT NICHOLAS RAY <i>JOHNNY GUITAR</i> (1954) ÉS CATHERINE SOULLARD <i>JOHNNY</i> (2008).....	58
II.2. BARBARA LODEN <i>WANDA</i> (1970) ÉS NATHALIE LÉGER <i>SUPPLÉMENT À LA VIE DE</i> <i>BARBARA LODEN</i> (2012).....	72
<b>III. A KORTÁRS FRANCIA FILMREGÉNYESÍTÉSRŐL.....</b>	<b>91</b>
III.1. KÖLCSONÖS VONZÁSOK, TISZTÁZATLAN VISZONYOK, EKPHRASZISZ.....	92
III.2. FIGYELEM, SEBESSÉG ÉS PERCEPCIÓ KÉP ÉS SZÖVEG KÖZÖTT .....	98
III.3. A NOVELIZÁCIÓ MINT FIKCIÓS (ÖN)ÉLETÍRÁS – (ÖN)ÉLETRAJZ ÉS (ÖN)FIKCIÓ.....	113
<b>IV. ILLÚZIÓK ÉS BIZONYOSSÁGOK A NOVELIZÁCIÓ KÖRÜL - UTÁNA ÉRKEZNI, S KÖZÖTTE</b> <b>LENNI .....</b>	<b>138</b>
<b>BIBLIOGRÁFIA .....</b>	<b>149</b>
<b>FÜGGELÉK - KÉPEK FORRÁSA .....</b>	<b>158</b>
<b>A TÉMÁBAN KÖZÖLT CIKKEK JEGYZÉKE .....</b>	<b>160</b>

*Szavának és Szófinak*

*„Ketten írtuk az Anti-Ödipuszt. De mindketten eleve többen voltunk. [...] Nem arról van szó, hogy eljussunk addig a pontig, amikor az ember már nem mondja: én — odáig kellene eljutni, ahol már nincs fontossága annak, hogy mondjuk-e vagy sem. Ahol már mi sem vagyunk önmagunk. Mindenki megismeri az övét. Segítettek, belélegeztek, megsokszoroztak minket.”* (Gyimesi Timea fordítása)

*„Nous avons écrit l'Anti-Edipe à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. [...] Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaît les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés.”*(Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 9.)

## **I. RÉSZ**

## I. FILM ÉS IRODALOM, ADAPTÁCIÓ ÉS NOVELIZÁCIÓ

Az értekezés mottójául választott idézet pontosan jellemzi azt a kapcsolatot, amely film és irodalom között oly gyakran kialakult az elmúlt több, mint egy évszázad során. Annak ellenére, hogy ezt a hosszú és gazdag viszonyt csak a kölcsönösség jegyében lehet elgondolni, mégis az a benyomásunk, mintha mind a mai napig az irodalmi művek filmadaptációja állna e kapcsolat középpontjában. Éppen ezzel a hiányérzettel magyarázható, hogy jelen dolgozat központi témája egy olyan irodalmi jelenség, amely viszonylag kevés figyelmet kapott eddig a két művészeti ág kölcsönhatásának hosszú múltra visszatekintő történetében. Amennyiben a novelizációs gyakorlat sokszínűsége és gazdagsága nem lenne önmagában elég indok arra, hogy nagyobb érdeklődéssel forduljunk ezen irodalmi gyakorlat felé, mely hosszú időn keresztül háttérbe szorult, a kortárs francia irodalmi térben tapasztalt megújulása, egyre erősebb jelenléte azt látszik jelezni, hogy olyan új dinamika jelenik meg összetett mediális világunkban, melynek mibenlétén és hatásain érdemes elgondolkodni. Alapvető célom tehát megmutatni, hogy a kulturális színtéren mindig is jelen lévő francia-amerikai párbeszéd megújulásából hogyan születik meg az az irányzat, amely a hangsúlyt eltolni igyekszik az irodalmat inspirációs forrásként gyakran alkalmazó mozi felől a filmmel együtt élő, annak hatásait, mechanizmusait és reprezentációs eszközeit önmagába engedő kortárs irodalmi gyakorlat felé. Tanguy Viel, Catherine Soullard és Nathalie Léger regényei eklatáns példái ennek a fordulatnak; ezért meggyőződésem, hogy munkáik behatóbb vizsgálata révén közelebb juthatunk annak a dinamikának a megértéséhez, amely új színnel gazdagítja film és irodalom kapcsolatát, valamint az adaptáció kérdését taglaló elméleti diszkurzust.

Az adaptáció olyan kulturális gyakorlat, amely különböző médiumok közötti váltással jár együtt. S bár ez gyakran regényből adaptált filmet jelent, közel nem ez az egyetlen létező útvonal, a gyakorlat ennél sokkal színesebb. Irodalmi művek filmre vitele kétségkívül érdekfeszítő terület, az adaptációelméleteknek pedig elvülhetetlen érdemei vannak film és irodalom párbeszédének tanulmányozásában, valamint az interdiszciplináris megközelítés meghonosításában a kritikai gyakorlaton belül. Mégsem érezzük úgy, hogy ennek az összetett problematikának alfája és ómegája is lenne egyben. Doktori értekezésem tágabb értelemben vett célja éppen ezért az, hogy a kortárs francia novelizáció példáján keresztül felhívjam a figyelmet film és irodalom viszonyának erre a gyakran elhanyagolt sokszínűsége; nem megfedkezve természetesen arról, hogy e kapcsolat közel sem konfliktusmentes. Az adaptáció kérdése körül kialakult kritikai diskurzus újra meg újra felszítja, felszínre hozza az írott mű ádáz védelmezői és a kép komplexitása, a kortárs kulturális térben elfoglalt elsődleges helye mellett érvelők között zajló vitákat, amelyek feltérképezése, s új, hierarchia mentes kontextusba helyezése részét képezi jelen dolgozat vállalásainak. E viták kapcsán közhelyszerűen hangoztatott tény, hogy kortárs világunkban a populáris kultúra, valamint a tömegmédia térnyerésével a képek soha nem látott mértékben válnak mindennapjaink részévé. Ahogy Susan Sontag fogalmaz, „ma a kép modernitásunk középpontjában áll, tudatunkat éppúgy, mint tudatalattinkat képek alakítják.”<sup>1</sup> Annak a ténynek, hogy képek vesznek körül bennünket, a képek modernkori omniprezenciájának természetesen messzemenő hatásai vannak a kulturális térben – mind a képek megértésére irányuló kritikai gondolkodásban, mind a

---

<sup>1</sup> „[...] l’image est aujourd’hui au cœur de la modernité, [...] notre conscience et notre inconscient sont faits d’images,” in Lefort, Gérard, Luc Briand és Clémentine Mercier, „Il y a des horreurs sans nom parce qu’elles sont sans image” – beszélgetés Susan Sontaggal, in *Libération*, 2003. október 11. Elérhető: [http://www.liberation.fr/week-end/2003/10/11/il-y-a-des-horreurs-sans-nom-parce-qu-elles-sont-sans-image\\_447770](http://www.liberation.fr/week-end/2003/10/11/il-y-a-des-horreurs-sans-nom-parce-qu-elles-sont-sans-image_447770)

művészetekben. Ez alól a kortárs francia irodalom sem kivétel,<sup>2</sup> melynek tartalma, szerkezete és logikája tükrözi azt, ahogyan a képek által kommunikált valóságra reflektálnak a szerzők. Véleményem szerint azok a kortárs francia szerzők, akik Tanguy Viel *Cinéma* című regényének 1999-es megjelenése óta a novelizáció kortárs irányzatához csatlakozva filmfeldolgozásokkal, filmek „megregényesítésével” jelentek meg az irodalmi piacon, erről a ma már tagadhatatlan hatásról tanúskodnak. A novelizációk ugyanis azt a mélyre ható és visszafordíthatatlan összefonódást hangsúlyozzák, amely a kortárs irodalom és a modernitás képei, elsősorban a filmképek között kialakult. Kép és szöveg hierarchiába rendezésének kényszere jellemezte elméleti kontextusban fontosnak tartom kiemelni, hogy semmiképpen nem a kép szöveggel szembeni hierarchikus elsőbbsége vagy éppen a kép szöveggel szembeni leértékelése nyilvánul meg ebben az irodalmi gyakorlatban. Épp ellenkezőleg, a kortárs irodalmi térnek ebben a szegmensében, ahol a szereplő mint író saját kreatív tevékenységéről ad számot, film és irodalom nem zárt entitásokként, hanem egyfajta kölcsönösségben gondolódik el. Vagyis a novelizáció annak a megnyilvánulása, hogy az író nem csak irodalmi, hanem filmi szűrőkön keresztül szándékozik megragadni az őt körülvevő valóságot. Az irodalmi szöveg nincs lezárva, határai porózusak, átjárhatók, s így megjelenhetnek benne az érzékelés és a megértés különböző apparátusai, amelyeken keresztül a világban való létezést megtapasztaljuk, s arról számot adunk. Ezek nem-tiszta, nem kizárólag nyelvi tapasztalások. A novelizációt tehát a vizuálissal dialógusba lépő, hibrid, mediális szempontból heterogén mezőben lehet elhelyezni. Abban a mezőben, amelyet a kölcsönzések általánossá válása, a formák hibridizációja, vagyis egyfajta *közöttiség*, a *köztes* esztétikája jellemez.

---

<sup>2</sup> Ld. Ari J. Blatt, Fabien Gris, Jan Baetens, Jean-Louis Leutrat vagy Jeanne-Marie Clerc és Monique Carcaud-Macaire írásait.



Dolgozatom célja tehát, hogy a *köztes* fogalma körüli filozófiai és esztétikai gondolkodás kontextusában tanulmányozzam a novelizáció gyakorlatát, s ezzel rámutassak azokra a kapcsolódásokra, amelyek összeszövik a szöveget a filmképpel, s ezáltal a filmnek a szövegbeli megjelenését szervezik. Ami a dolgozat témájának megválasztását illeti, némileg a szerencsére is hivatkoznom kell. Doktori tanulmányaim kezdetén ugyanis még csak az volt világos számomra, hogy irodalom és film kapcsolatával szeretnék foglalkozni. Ebből az elgondolásból született az ötlet, hogy Marguerite Duras filmes és irodalmi munkásságának egymásra hatását vizsgáljam. A véletlennek köszönhetem, hogy rábukkantam egy olyan szövegre, amelyben Duras egyik kedves filmjéről, Loden *Wandájáról* beszél. Az 1970-ben készült filmre rákeresve legnagyobb meglepetésemre egy kortárs francia regényre bukkantam, Nathalie Léger 2012-ben publikált *Supplément à la vie de Barbara Loden* című munkájára. És innen már csak egy lépést kellett megtennem, hogy felfedezzem azt a kortárs irányzatot, amely csodálatos módon ötvözi a filmet és az irodalmat. Beleásva magamat a témába egyre több, a novelizáció szempontjából releváns regényre és szakirodalomra bukkantam. Vagyis ekkor már az tűnt a legnagyobb kérdésnek, hogy milyen szempontok alapján szűkítsem le a korpuszt a doktori dolgozat keretein belül kezelhető méretre. A kutatási folyamat során így bekövetkező témaváltás nem jelentett drasztikus eltávolodást a kiindulási ponttól, hiszen a mozgósítandó elméleti keret nem, pusztán annak fókusza módosult, s került át egy eddig Magyarországon kevésbé kutatott területre. Így remélem, hogy jelen dolgozat bizonyos értelemben akár hiánypótló munkának is tekinthető.

A vizsgált korpusz leszűkítésében végül a narrátor alakja jelentette az elsődleges szempontot. A kiválasztott három regény, Tanguy Viel *Cinéma*, Catherine Soullard

*Johnny* és Nathalie Léger *Supplément à la vie de Barbara Loden* című regényeiben<sup>3</sup> a narrátorok mindannyian egyes szám első személyben rekonstruálják egy-egy amerikai film történetét. Viel elbeszélője Joseph L. Mankiewicz *A mesterdetektív*, Soullard narrátora Nicholas Ray *Johnny Guitar*, míg Léger regénybeli alteregója Barbara Loden *Wanda* című alkotását meséli el az elejétől a végéig.

A disszertáció szerkezetének kialakítása során úgy döntöttem, hogy nem monografikus jellegű munkát készítek, amely külön fejezetekben tárgyalná a tanulmányozott műveket. Inkább egy heterogénebb, a vizsgált aspektusok által szervezett útvonal mellett döntöttem, vállalva az időnkénti eltévedés, digresszió kockázatát. A dolgozat felépítését tekintve három nagy egységre tagolódik. Az első részben azt az elméleti keretet konstruálom meg, amelyben természetes módon találja meg helyét a kortárs novelizáció viszonylag ritkán tanulmányozott területe. Az első alfejezet azt vázolja fel, hogy az adaptációelmélet mintegy fél évszázados alakulása milyen paradigmák mentén rögzítette film és irodalom kölcsönös megközelíthetőségét, és miként alakított ki olyan merev keretet, amely gátat szabott annak, hogy az adaptációs gyakorlat sokszínűsége felszínre kerülhessen. Ezután azt a paradigmaváltást érzékeltetem, elsősorban Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation*<sup>4</sup> című munkáján keresztül, amely az angolszász kritikai diszkurzust a huszadik század végétől jellemzi, s amely a keretek fellazításával már képes reflektálni olyan művészeti praxisokra is az adaptáció keretein belül, amelyek addig onnan kiszorultak, ahogyan a novelizáció is. Második lépésben kerül sor, Jan Baetens úttörő jellegű munkáira támaszkodva, a novelizáció jelenségének meghatározására, történeti alakulásának felvázolására, valamint kortárs megjelenési

---

<sup>3</sup> Viel, Tanguy, *Cinéma*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999., Soullard, Catherine, *Johnny*, Paris, Éditions du Rocher, 2008., Léger, Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L., 2012. A három regényből származó idézeteket a következő rövidítéseket használva adom meg a szövegen belül: *Cinéma* – C, *Johnny* – J, *Supplément à la vie de Barbara Loden* – S. Az eredeti farancia nyelvű idézetek lábjegyzetben szerepelnek.

<sup>4</sup> Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

formáinak bemutatására. Ennek kapcsán szükségesnek tartom elmondani, hogy a műfaj megnevezése már önmagában gondot okoz, dilemmákat vet fel. A kifejezés az angol *novelization* (regénybe ültetés, megregényesítés) szóból származik. A francia szakirodalomban a *novellisation* terjedt el, bár időnként találkozhatunk a *novélisation* formával. Mivel az általam javasolt *novelizáció* kifejezés, hasonlóan a francia *novellisation*hoz mintha a novellára utalna, felmerült annak a lehetősége, hogy az esetleges félreértések elkerülése érdekében lefordítsam, magyarosítsam a kifejezést. Hosszas megfontolások után mégis másként döntöttem, mivel fontosnak tűnt, hogy jelezzem az azonosságot a külföldi szakirodalomban már meghonosodott koncepcióval. Ezért a tágabb értelemben vett jelenség kapcsán a novelizáció kifejezés megtartását javaslom. Az eredeti *novélisation* kifejezés mintáját követve, ez utal minden olyan gyakorlatra, amelynek során egy film más médiumra ültetődik át (regény, novella, vers, színdarab, képregény, számítógépes játék stb.). Jelen dolgozat keretein belül a novelizációs eljárásnak csupán egyetlen ágát vizsgálom részletesen. Filmek regényre történő adaptálását tanulmányozom, vagyis a *filmregényesítést*.

A harmadik alfejezet célja egy olyan olvasási mód felmutatása, amely a magukat makacsul tartó sztereotípiák és klisék kimozdítására, megkérdőjelezésére alkalmas, s ezáltal a novelizációban ott rejlő *köztest* tapinthatóvá, megragadhatóvá teszi. Az angolszász és a francia nyelvű teoretikai megfontolások és irodalmi gyakorlatok között több szinten párbeszédet kezdeményező, Gilles Deleuze és Félix Guattari nevéhez fűződő rizomatikus olvasat lesz tehát az a módszer, amelynek segítségével közelebb remélek kerülni ahhoz, ahogyan a film jelenléte az irodalmi szövegben olvashatóvá válik. Nem szigorú értelemben vett módszerről van szó, sokkal inkább praxisról, gyakorlatról, amely megmutatja a mindenhol ott rejlő egérutakat, szökésvonalakat. Kiutat mutat a korábbi elméletek rögzült paradigmáiból, hogy a kortárs irodalmi szövegekben felbukkanó

képeket mozgásukban, alakulásukban érhessük tetten. Nem azt vizsgálom tehát, hogy miből mi lesz, hanem e mozgások által megrajzolt vonalak térképét, a vonalak által összekötött kapcsolódási pontok alakulását, egymásba alakulását. Úgy vélem, ez az olvasási mód felel meg leginkább, ha olyan irodalmi gyakorlatot igyekszünk elemezni, amely a szöveg lezárása helyett éppen annak nyitottságát, más művészetekre, a filmre való nyitottságát érzékelteti szélsőséges módon. Olyan narratívát létrehozva, amely nem csak a világ megragadhatóságának és ábrázolhatóságának rögzült értelmezéseit kritizálja, de saját reprezentációs lehetőségeit is gyanakvással kezeli. S éppen e gyanakvás teszi képessé arra, hogy azzal is íródjon, ami nem ő maga, önnön kívüljét hozva játékba. Ez az irodalom nem csak tudomásul veszi – némi melankóliával – azt, ami megelőzi, vagyis a filmet, hanem kreatív módon tud nyúlni hozzá, hogy sokszínűsége, vitalitása ebből a kívüliből táplálkozzon.

Az elméleti keret felvázolása után mutatom be a filmek és regények alapján készült esettanulmányokat. Mivel három amerikai film irodalmi feldolgozásáról van szó, a disszertáció második részében a filmek ismertetése mellett az adott korszak filmművészeti hátterét is felvázolom, különös figyelemmel a már ekkor jelentős szerephez jutó párbeszédre, francia és amerikai filmrendezők és filmkritikusok között. A filmek és az azokat feldolgozó regények bemutatása után, a harmadik fejezet keretein belül térek rá arra, hogy mennyiben értelmezhetjük a kortárs filmregényesítés irányzatát a filmek újszerű megközelítési módjaként. Véleményem szerint ez a megközelítés egyszerre jelent kötöttséget és szabadságot. Kötöttséget, mert annak a fel- és elismerését hordozza, hogy nem lehetséges úgy írni, mintha nem létezne a film, de egyben szabadságot is, mert a másodlagosság felvállalása, a kisebbségiként való írás csak megerősíti dinamizmusát, kreatív erőforrást biztosít, és felmutatja az önreflexió lehetőségét. A novelizációs forma nyíltan elismeri ugyan, hogy palimpszesztként

működik, de tudatában van annak, ami sajátosságát adja. Az eredetiség, az autentikusság fogalmainak kimozdítása, ezekről alkotott elképzeléseink megzavarása, az adaptációelmélet kritikája egyszerre fogalmazódik meg a reciklálás, az újrahasznosítás irodalmi gesztusában. Szabadság ez, mert nem új hierarchiát gyárt a régiek helyébe, nem a szöveg vagy a kép elsőbbségét hirdeti a másikhoz képest, hanem a kettő között létrehozható és megvalósuló termékeny kölcsönhatást.<sup>5</sup>

Számtalan olyan példát találunk az irodalomban, amely képleírást, képre, képekre történő utalást tartalmaz. Az elemzett művek azonban teljesen mértékben egy vizuális reprezentáció köré szerveződnek, abból születnek, és arról szólnak. A vizualitás élményének nyelven keresztül történő újraalkotásával a vizuálisnak a nyelvben betöltött szerepére kérdeznék rá: mi a tét akkor, amikor a képet a történetmesélésbe vonva, az írás, a nyelv igyekszik a képeket olvashatóvá tenni. A nyelv képalkotó képességét tesztelik, azt, hogy mennyiben és hogyan képes a nyelv *láttatni*. Vagyis az ekphraszisz alakzatának szélsőséges alkalmazása nyilvánul meg, melynek tárgyalására a harmadik rész első alfejezetében térek ki. A novelizációk kapcsán, az ekphraszisz alakzatán keresztül, a filmes befogadás modern változata jelenik meg, hiszen a narrátorok már nem a moziterem hagyományos keretei között nézik rajongásuk tárgyát, hanem otthon, videón vagy DVD-n. A megváltozott körülmények hatását figyelemre, sebességre és befogadásra a második alfejezeten belül tárgyalom.

A filmekből kibontakozó narratív terek egyes szám első személyű elbeszélője, s egyéb, biografikus jellegű elemek megidézik a szövegeken belül a francia kritikai diszkurzusban a mai napig eleven viták tárgyát képező (ön)életrajz–(ön)fikció

---

<sup>5</sup> E tekintetben nem tudunk egyetérteni Ari J. Blatt sok tekintetben kitűnő elemzésével, aki Tanguy Viel regénye kapcsán az irodalom egyfajta visszavágásáról beszél, visszahelyezve így film és irodalom kapcsolatát éppen abba a hierarchikus rendszerbe, amely ellenében véleményem szerint íródik a novelizáció. Ld. Blatt, Ari J., *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*, Lincoln, Nebraska University Press, 2012.

problematikáját. A Serge Doubrovsky nevéhez köthető önfikció fogalmának és a fogalomhoz kapcsolódó elméleti dilemmáknak a kibontására a harmadik alfejezet keretein belül vállalkozom. A filmekből kihajtódó, összetett narratív szálak olyan töredékes életelbeszéléseket hoznak a szöveg felszínére, amelyben az objektivitás látszatát kezdetben fenntartó, ám azt mégis feladó néző-narrátor a filmes és az irodalmi teret összekötő instanciává válik. Ebben a fejezetben azokra a stratégiákra fókuszálok, amelyekkel az irodalom saját működésének és befogadásának részévé teszi a vizuálist. Azt vizsgálom, hogy milyen technikák segítik elő a film és az irodalmi szöveg között létrejövő kapcsolódást, varratot. A filmes áttűnések mintájára működő, különböző arcokat és eltérő idősíkokat egymásra, egymásba fényképező technikával a novelizáció az identitás pluralitását, a szubjektum végleges megrajzolhatatlanságát, a Másik diszkurzusa általi *moduláltságot* hangsúlyozza, szubjektíváció és jelentésadás problematikáját tematizálva. De reflektál a korábban már említett, az önfikció fogalma köré szerveződő teoretikai vitára is, amennyiben az élet igazságának fikció általi megközelíthetősége mellett érvel, s az (ön)életrajz (ön)fikció felé történő elmozdításával a hagyományos életrajzi befogadás kereteit problematizálja.

A disszertáció zárófejezetében film és irodalom interszemiotikai kapcsolódásáról beszélek, az abban rejlő illúziók és bizonyosságok által megrajzolt kettősségről: arról, hogy a vizuális felé, a film felé történő nyitás a képeket illusztráció formájában sem megjelenítő regények esetében kizárólag a nyelven keresztül, a nyelvben maradva történik, mégis azzal a vággal, hogy rámutasson arra, amit a nyelv elrejt. A kétlaki, kettős arcú novelizáció annak a belső feszültségnek a megnyilvánulási közege, amely egyszerre nyitott a szó és a kép felé, amely a verbálisban marad, de a vizuális felé törekszik. Így válik a novelizáció szöveg és kép viszonyának állandó mozgásából, instabilitásából fakadó kalanddó, melyben a látható folyton megzavarja az olvashatót, de

csak azért, hogy különös, mégis lebilincselő módon bontakozzon ki az irodalmi fikcióból az elbeszélt, elmondott kép, az idő-kép.

## I.1. AZ ADAPTÁCIÓ

Film és irodalom közötti kapcsolat gazdagságát jól illusztrálják a két művészeti forma invenciózus találkozásai, sokszínű együttműködései. Mégis, gyakran úgy jellemzik e kapcsolatot, mint két egymással szemben álló fél konfliktusos viszonyát. Ez a kettős megítélés az adaptáció kérdése körül időről időre megújuló elméleti vitában is erősen jelen van.

A két művészeti forma között tapasztalható kölcsönös vonzást mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy az irodalmi szövegek filmes adaptációja szinte egyidős magával a filmmel mint médiummal. Az első filmadaptációk a mozi megszületése után szinte egyből megjelentek. Dennis Gifford 1991-ben publikált katalógusa nyomán Domonkos Péter ír arról, hogy már 1896-ban öt filmfeldolgozás készült irodalmi anyagból, húsz évvel később pedig számuk megközelítette a háromezret.<sup>6</sup> A magyarázat abban rejlik, hogy az irodalom presztízsében a siker garanciáját látva, a filmkészítők nagyon hamar irodalmi szövegekhez, elsősorban a tizenkilencedik század híres regényeihez fordultak ihletért, valamint azt is remélték ettől a stratégiától, hogy a fizetőképes középosztályt is a mozitermekbe tudják vonzani. A huszadik század elején, ahogyan arra Clerc és Carcaud-Macaire<sup>7</sup> is felhívja a figyelmet, az adaptált irodalmi mű szerzője nevének feltüntetése a film plakátján már önmagában garanciát jelentett a film minőségére. Ráadásul, a közvélemény sokáig egy gép által mechanikusan létrehozott produktumnak gondolta el a filmet, s míg a színészek kamera előtt végzett munkáját

---

<sup>6</sup> Domonkos, Péter, *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról*, Doktori disszertáció, Budapest, ELTE, 2012, 13. Elérhető: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf>, valamint Gifford, Denis, *Books and Plays in Films, 1896-1915. Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures*, London, Mansell, New York, McFarland, 1991.

<sup>7</sup> Clerc, Jeanne-Marie és Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, 18.



elismerte, ugyanez nem volt elmondható a kamera mögött végzett munkáról.<sup>8</sup> Vagyis, a kanonizált irodalmi alkotások adaptációjában a film, mint legitim művészeti forma, intézményesülésének egyik tényezőjét látták.<sup>9</sup> Az adaptáció korai megjelenése és népszerűsége ellenére az adaptációról a huszadik század közepéig nem alakult ki kritikai és elméleti vita. A tudományos diszkurzusban az 1960-as évekig nem jelenik meg összegző jellegű munka, csupán szórványosan előforduló említésekről beszélhetünk a filmadaptációkkal kapcsolatban. Jellemző továbbá, hogy főként az angol szakon oktató és kutató szakemberek nyúlnak a témához. Az így kialakult elméleti paradigma érthetően „mai napig magán viseli néhány irodalomelméleti irányzatnak az alapvető meglátásait és metodológiai megfontolásait.”<sup>10</sup> Jellemző továbbá, hogy az adaptáció, illetve a filmadaptáció kritikai nyelvét és látásmódját, sajátos szókincsét az irodalomtudomány területéről veszi át. Mindez elősegíti és megmagyarázza a film szöveggént való kezelésének jellegzetes, nehezen kimozdítható paradigmaticus téziseit.

S míg korábban, például Eisenstein vagy Bazin elképzeléseiben nem jelenik meg film és irodalom hierarchikus megközelítése, a hatvanas évektől kezdve sajnálatos módon rögzül a fiatalnak számító, szórakoztatóipari médiumnak vélt filmmel szemben az irodalmi művek hierarchikus előnyét hangsúlyozó nézet az angolszász elméleti diszkurzusban.<sup>11</sup> A hierarchikus látásmód elsősorban abban nyilvánul meg, hogy az adaptáción az eredetihez való hűséget a szavak és üzenet szintjén is számon kéri az összehasonlítás és összevetés eljárását mint metodológiát alkalmazó kritika. Ez a stratégia ugyanakkor a szerzői szándék evidenciaként kezelésével elpalástolja azt, hogy annak

---

<sup>8</sup> Cléder, Jean és Laurent Jullier, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, 2017, 59.

<sup>9</sup> Dragon, Zoltán, „Do You Speak Film?: Film Language and Adaptation,” in Cristian, Réka és Dragon Zoltán, *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*, Szeged, JATEPress, 2008, 28.

<sup>10</sup> Dragon, Zoltán, *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*, Doktori disszertáció, Szeged, SZTE, 2010, 1. Elérhető: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/659/1/DragonDisszertacio2010.pdf>

<sup>11</sup> *Uo.*

pusztán egy interpretációját képes megragadni. Vagyis, egy olyan bináris, hierarchikus kép alakul ki film és irodalom viszonya kapcsán, melyben az irodalmi alkotás az értékes eredetiként, míg a filmadaptáció csak egyszerű másolatként gondolódik el, a megítélés középpontjában pedig az eredetihez való hűség áll. „Tulajdonképpen ez a meglátás vált az adaptáció kritikájának domináns megközelítési módjának alapjává is, hiszen az úgynevezett „hűségkritika” kiindulópontja az „eredeti szöveg,” a stabil, megváltoztathatatlan és megkérdőjelezhetetlen jelentés és üzenet hivatkozási pontja, amely minden esetben és minőségben elsődleges bármiféle adaptációhoz képest.”<sup>12</sup>

A filmadaptáció témájának szentelt első monográfia George Bluestone 1957-ben megjelent *Novels into Film*<sup>13</sup> című kötete, amely „elsősorban a film – és természetesen az adaptáció – kulturális és mediális jelentősége mellett igyekszik érvelni annak érdekében, hogy kritikai vizsgálatának legitim tárgyaként definiálja a mozgóképek intézményét.”<sup>14</sup> A korábban úttörő jellegűnek számító munkát később szigorú kritikával illeti a szakirodalom, mert intézményi szinten hosszú időre kizárólag a hűségelv értékrendszere mentén tette hozzáférhetővé az adaptációt.

A hűségelvből indul ki, de azt némileg árnyalja Geoffrey Wagner mintegy 25 évvel később megjelenő *The Novel and the Cinema*<sup>15</sup> (1975) című munkája. Ahogy arra Domonkos Péter rámutat, „Wagner azzal vált kanonikussá, hogy felállított egy tipológiát, amely meghaladja Bluestone horizontját. Bluestone ugyanis még magától értetődőnek tekintette, hogy az adaptátor hű akar maradni forrásához.”<sup>16</sup> Ezt a megközelítést Wagner három kategória felállításával igyekszik árnyalni. Az első a *transzpozíció*, amelynek

---

<sup>12</sup> Uo., 2.

<sup>13</sup> Ld. Bluestone, George, *Novels into Film*, Berkeley és Los Angeles, University of California Press, 1966.

<sup>14</sup> Dragon, 2010, 1.

<sup>15</sup> Wagner, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

<sup>16</sup> Domonkos, 48., és Dragon, 2008, 30.

során az adaptáló a lehető legkisebb mértékben tér el az eredeti műtől, tulajdonképpen annak egyfajta illusztrációját adja. A *kommentár* olyan adaptációtípus, amely bizonyos részek szándékos megváltoztatásával jár. A harmadik kategória az *analógia*. Ez már jelentős és egyértelmű beavatkozást feltételez az adaptáló részéről, aki gyakran aktualizálja a történetet azáltal, hogy áthelyezi azt eredeti kontextusából a jelenbe [*updaptation*], s ezáltal gyakorlatilag egy másik művet hoz létre. Azon túl, hogy e „kategóriák rendkívül elnagyoltak,”<sup>17</sup> az alapvető probléma Wagner megközelítésével, hogy bár a filmet mint az elemzés elsődleges tárgyát határozza meg, mégis a hűségelvől indul ki, ami ennek némileg ellentmond. Előremutató ugyanakkor, hogy az irodalomtól független filmes tanulmányok intézményesítése az ő nevéhez fűződik. Az angolszász gondolkodást az adaptációs tanulmányok területén az első időszakban meghatározó teoretikusok közül Keith Cohen, Dudley Andrew és Seymour Chatman munkái figyelemre méltók.<sup>18</sup> Különösen az 1978-as *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, amelynek révén a narratológus Chatman az angolszász szakirodalomba is behozza, bár fáziskéséssel, a francia diszkurzust ekkor már domináló elképzeléseket, Christian Metz, Roland Barthes és Marie-Claire Ropars-Wuilleumier munkái nyomán.

Alapvető probléma az így kialakult normatív diszkurzus kontextusában, hogy az adaptáció nem egy szöveg egyedi olvasataként jelenik meg. Mintha az adaptálót kötné egy képzeletbeli paktum, melynek értelmében munkája értékét nem a kreativitás, hanem az eredetihez való hűség határozná meg. Ezzel a megközelítéssel a kritikai diszkurzus – amolyan 22-es csapdájaként – kénytelen fenntartani azokat a bináris oppozíciókat,

---

<sup>17</sup> Domonkos, 48.

<sup>18</sup> Cohen, Keith, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979; Andrew, Dudley: „The Well-Worn Muse: Adaptation,” in James Naremore (szerk.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000, 28-37; Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1978.

amelyek magát a hierarchikus kontextust létrehozták, vagyis az irodalom versus film, magas versus populáris kultúra és az eredeti versus másolat ellentétpárjait.<sup>19</sup>

A kilencvenes évek második feléig kellett várni ahhoz, hogy fordulat következzen be a filmadaptáció elméleti kereteiben és irányultságában, s eltávolodva az addig uralkodó hűségeltől, illetve az irodalmi forrásszöveg elsőbbségétől új dimenzióba helyeződjenek az elméleti feltevések. A változás Brian McFarlane *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996) című munkája fémjelzi, amely Mireia Aragay<sup>20</sup> szerint a kilencvenes évek egyetlen jelentős monográfiája az adaptáció témájában. McFarlane elévülhetetlen érdeme annak a kritikai diszkurzusnak az előmozdítása, amelynek nyomán felszámolódik a hűségelv elsődleges értékmegjelenítő kritériuma az adaptáció megítélésében. Ugyanakkor, szigorúan narratológiai megközelítése együtt jár a narratológia érdeklődési körén kívül eső egyéb kérdések, például kontextuális vagy intertextuális tényezők teljes elhanyagolásával, mint ahogy az adaptáció alapvetően hibrid természetéről sem képes számot adni. A hűségelv alapján működő megközelítésekkel ellentétben a következő időszakot éppen az jellemzi, hogy adaptált mű és adaptáció közötti eltérések már nem ez utóbbi megítélésének, hanem egy lehetséges intertextuális párbeszédnek az alapkövei lesznek. Ennek következtében a már emlegetett (elsősorban időbeli elsősége nyugvó) hierarchia érvényét veszíti, s ezzel együtt a morális megítélés alapjait magában hordozó eredeti/másolat ellentétpár is megkérdőjeleződik. Ezen második időszakot meghatározó szerzők közé tartoznak Deborah Cartmell és Imelda Whelehan<sup>21</sup> szerzőpáros. Számukra az adaptáció nem illusztráció csupán, hanem éppen a túllépés, az áthágás aktusa az, amit fontos

---

<sup>19</sup> Dragon, 2008, 28-9.

<sup>20</sup> Aragay, Mireia, „Introduction. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now,” in uő. (szerk.), *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam – New York: Rodopi B.V., 2005, 23.

<sup>21</sup> Cartmell, Deborah és Imelda Whelehan, *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, New York, Routledge, 1999.

megragadni. James Naremore,<sup>22</sup> aki az adaptációt a szélesebb kulturális tapasztalás mezejébe helyezi, olyan elméleti keret kidolgozására tesz kísérletet, melyben minden, más műre reflektáló, azt imitáló alkotás adaptációnak tekinthető. Robert Ray,<sup>23</sup> megelőlegezve Stam dialogikus megközelítését, az eredetihez való hűség vizsgálata helyett szavak és képek interakciójának elemzésére teszi a hangsúlyt. Robert Stam és Linda Hutcheon szélesebb perspektívát eredményező modelleket szorgalmaznak. Robert Stam<sup>24</sup> nyíltan kritizálja azokat a megközelítéseket, amelyek megelőlegzik az irodalom mint művészeti forma és mint forrásszöveg elsőbbségét a kifejezési módok hierarchiájában. Ezenkívül rámutat a hűségelv paradoxonára, arra tudniillik, hogy a hűséges adaptáció nem kreatív, a forrásszövegtől eltávolodó pedig csalárd. Ezek helyett a művészet mint tapasztalás pragmatista esztétikában gyökerező, többek között John Dewey, Henri Bergson és Gilles Deleuze szövegeiben is tetten érhető vonulatát preferálja. Stam Bahtyin *dialogizmus* fogalmához nyúl vissza annak érdekében, hogy a szöveget addig lezárt entitásként kezelő adaptációelméleti megközelítéssel leszámolva, bevezesse és meghonosítsa az *intertextuális dialógus* fogalmát. Ahogyan Aragay a fentebb már idézett tanulmányban rámutat, az intertextualitás kontextusába helyezve, az adaptáció felszabadul a hagyományos elméleti keretet meghatározó, eredeti/másolat bináris oppozíciója alól. Az intertextuális megközelítés eredményeként az *eredeti* fogalma problematizálódik, az eredeti szöveg saját intertextusai vagy a forrásszöveget övező újabb intertextusok feltérképezése révén. Ezen folyamatok eredményeként a filmadaptáció gyakorlata ma már nem valamiféle egyoldalú és egyirányú folyamatként gondolható el, sokkal inkább kölcsönhatásként a két médium között: „mediális különbségek mentén

---

<sup>22</sup> Naremore, James, „Film and the Reign of Adaptation,” in uő. (szerk.), *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers University Press, 2000.

<sup>23</sup> Ray, Robert B., „The Field of Literature and Film,” in James Naremore (szerk.), *Film Adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press, 2000, 38-53.

<sup>24</sup> Stam, Robert, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell, 2005.

történő oda-visszaútalás, amely a néző olvasatában realizálódik jelentésként, ha szemiotikai oldalról közelítjük meg a kérdést.”<sup>25</sup> Ilyen értelemben, az adaptáció újratereztető, újraíró, nem pedig egyszerűen reprodukáló folyamatnak tekintendő. Ezt az álláspontot képviseli Kamilla Elliott<sup>26</sup> is, aki Aragay szerint meggyőzően érvel az adaptációt egy olyan kölcsönös transzformatív modellként elgondoló analógia mellett, melyben a film alakítja a regényt, s közben maga is alakul. Dragon<sup>27</sup> hívja fel továbbá a figyelmet arra, hogy bár Stam sikeresen alkalmazza Bahtyin dialogizmusával kapcsolatos meglátásait a filmelmélet kontextusára, a medialitás kérdéskörét még ez az elméleti megújulás is csak részlegesen érinti. Szerinte a „dialogikus megközelítéshez kapcsolódóan fontos és termékeny meglátásnak bizonyulnak André Gaudreault és Philippe Marion megjegyzései is, amelyek arra utalnak, hogy az adaptációelmélet kulcsa a médiagénie, a medialitás problematikájának maximális szem előtt tartása.” Erre a kortárs elméleti vonulatra alapozva javasolja a dialogizmus és a medialitás kérdéskörének egyidejű figyelembevételét filmadaptációk vizsgálatánál, amit intermedialis dialógusnak nevez. Ennek, mivel „arra koncentrál, ahogyan a vizsgált, különböző mediális alapokon nyugvó alkotások egymáshoz való viszonyukat valamilyen módon kifejezik,”<sup>28</sup> számos gyakorlati előnye van. Ezekre elemzéseimben igyekszem felhívni a figyelmet.

E rövid történeti áttekintésből egyértelműen kiderül, hogy a film és irodalom közötti kapcsolatok feltérképezését célzó elméleti diszkurzusok fő irányát a filmadaptációk képezik, vagyis a regényből film felé mutató mozgás. Ugyanakkor az

---

<sup>25</sup> Dragon, 2010, 4.

<sup>26</sup> Elliott, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

<sup>27</sup> Dragon, 2010, 26-30.

<sup>28</sup> Dragon, 2010, 5, 30., valamint Gaudreault, André és Philippe Marion, „Transécriture and Narrative Mediations: The Stakes of Intermediality,” (ford. Robert Stam), in Stam, Robert és Alessandra Raengo (szerk.), *A Companion to Literature and Film*, Oxford, Blackwell, 2004., 58-70. Gaudreault és Marion meglátásai azért is fontosak számomra, mert a novelizációs kutatások terén szintén jelentős eredményeket értek el. Ld. Gaudreault, André és Philippe Marion, „Les catalogues des premiers fabricants de vues animées : une première forme de novellisation?,” in Baetens, Jan és Marc Lits (szerk.), *La novellisation : du film au roman*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004, 41-59.

ellenkező irányú adaptáció (filmből irodalom felé) kérdése fel sem merül a korai szakaszban, pedig időszerűsége ma már nem vitatható. Ezért a következőkben az a célom, hogy megmutassam, a kortárs elméleti irányban hol és miként rajzolódik ki az a terület, ahol a novelizáció is megtalálja az őt megillető helyet. Vagyis a kérdéskört igyekszem az adaptációelmélet keretében elhelyezni, mielőtt a novelizáció jelensége által felvetett, a kortárs francia vonulathoz kapcsolódó kérdések általános jellegű vizsgálatára térnék át, hogy azután az egyes szám első személyű narrátor alakja köré szerveződő konkrét esettanulmányok készítésével zárjam a dolgozatot.

Annak érdekében, hogy sikeresen kijelöljük a kortárs novelizáció mint praxis helyét a kortárs elméleti keretben, Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation* című, 2006-ban publikált munkájából emelem ki a legrelevánsabb észrevételeket. A Hutcheon által kidolgozott elméleti keret jelentősége többek között abban áll, hogy a filmes adaptáció mellett a novelizációt is igyekszik integrálni. Hutcheon kutatásait alapvetően meghatározza az intertextualitás, a szövegek közötti dialogikus kapcsolat iránti érdeklődés, valamint ösztönös ellenérzése az adaptációt másodlagosnak, az eredetihez képest alacsonyabb rendűnek tekintő megközelítésekkel szemben. Célja a területen megfigyelhető sztereotípiák kimozdítása, s ezzel párhuzamosan egy olyan rugalmas és kellően tágas kontextus felvázolása, amelyben a filmadaptációkon túl, más intermediális formák is helyet kaphatnak.

Hutcheon a történetekkel való találkozás módjának – elmondás, megmutatás, interaktivitás – tágabb kontextusában kívánja elhelyezni az adaptációt. Úgy véli, annak ellenére, hogy már Walter Benjamin arra jutott, hogy a történetmondás nem más, mint

történetek ismétlésének a művészete,<sup>29</sup> az adaptáció mindmáig lenézéssel kezelt praxis maradt. Ugyanakkor népszerűsége töretlen, amit részben éppen annak köszönhet, hogy a néző/olvasó örömét leli a variációkkal történő ismétlésben. Továbbá, arról sem feledkezhetünk meg, hogy az adaptált szöveg, vagy ha úgy tetszik, a forrásszöveg mindig kísértetni fogja a vizsgált, palimpszesztikus alkotásokat. Hutcheon azt veti a kritikai diszkurzusban sokáig uralkodó hűségelv szemére, hogy az egyáltalán nem képes számot vetni az adaptáció e kettős természetével, s ugyanígy a különböző tipológiák sem alkalmasak erre (ilyen például a Dudley Andrew nevéhez köthető kölcsönzés, interszekció és transzformáció hármasa, vagy a már említett analógia, kommentár, transzpozíció fogalmi George Wagnernél). Hiszen minden normatív, forrásorientált megközelítés, melyben explicit vagy implicit módon, de megjelenik a forrásszöveg elsőbbségének, autoritásának az elve mozgásba hozza a hűségelv által implikált nézetet, mely szerint az adaptáció nem más, mint az adaptált szöveg reprodukciója. Holott, ha megvizsgáljuk magát a kifejezést, annak jelentését éppen azt tapasztaljuk, hogy az adaptáció messze túlmutat az egyszerű reprodukción, ismétlésen, hiszen jelentésmezeje sokkal szélesebb, magában foglalja az alkalmassá tevés, az átalakítás, a valamihez illesztés, illeszkedés, átdolgozás szemantikai síkjait is.

Ha Hutcheon nyomán, az adaptációt *produktumként* vizsgálom, akkor világos, hogy az átkódolás számos változással járhat együtt. Ilyen a médiumváltás (például irodalmi alkotásból film születik), a műfajváltás, a keret, a kontextus módosulása (új nézőpont bevezetésével), vagy akár regiszterváltás is megvalósulhat, amennyiben például egy életrajz elemei fikcionalizálódnak. De *folyamatként*, alkotási folyamatként szintén értelmezhető és vizsgálható az adaptáció, ekkor a hangsúly az újra- és/vagy átértelmező,

---

<sup>29</sup> "For storytelling is always the art of repeating stories," in Benjamin, Walter, „The storyteller,” in *Theory of the Novel. A Historical Approach*, Michael McKeon (szerk.), Baltimore, The John Hopkins University Press, 2000, 82.



majd (újra)teremtő aktusra tevődik át. Ebben a megközelítésben kap jelentőséget az appropriáció, vagyis hogy egy történetet hogyan tesz az alkotó sajátjává, illetve az átmentés folyamata, vagyis egy történet megőrzése, a felejtéstől való megóvása.

Bármelyik megközelítést választja is az ember, nem tekinthet el attól, hogy az adaptáció az adaptáló motivációjától függetlenül, mindig kettős folyamat, hiszen abban az adaptáló egyrészt értelmező befogadóként, másrészt alkotóként vesz részt. A fentiekből egyenesen következik, hogy az adaptáció újdonsága abban rejlik, miként tud az adaptáló az adaptált szöveghez nyúlni. Az esetleges sikertelenségnek kevés köze van tehát a hűségelvhez, vonja le következtetését Hutcheon, sokkal inkább a kreativitás hiányából fakad, abból, hogy a szöveg nem válik önállóvá, nem válik az adaptáló sajátjává. Vagyis az adaptáló nem találja meg azt az új teret, amit meg tud nevezni.

Az adaptáló, mint értelmező befogadó, funkciójából következően az adaptáció *befogadási* folyamatként is értelmezhető, az intertextualitás egy formájaként, palimpszesztként, amelyben a variációkkal történő ismételten keresztül más művek emléke hallatszódik át. Hutcheon tehát az adaptációt egy vagy akár több másik mű interszemiotikus transzpozícióját feltételező, kreatív, interpretáló (appropriáló és/vagy átmentő) aktusként értelmezi, melyben előtérbe kerül az adaptált szöveggel történő kapcsolatteremtés, az intertextuális elköteleződés. Az intertextuális elköteleződés a bahtyini dialogicitás elméletén túlmutatva a Bahtyin utáni, alapvetően az orosz formalisták irodalomszemléletén nevelkedő Barthes, Kristeva és Lotman körül kikristályosodó, a műalkotásra mint felismerhető vagy rejtve maradó idézetek mozaikjára tekintő kritikai elméletekhez kötődik, melyek elkötelezettek voltak az egyediség, az eredetiség posztromantikus fogalmának kimozdítása mellett.

Az eddig vázoltak mentén tovább haladva logikusnak tekinthetjük, hogy Hutcheon szembemegy a művészeteket hierarchiába rendező elképzelésekkel is, hiszen ő az adaptációban nem pusztán a gyakran emlegetett „veszteségeket” látja, sokkal inkább az adott formához, médiumhoz kapcsolódó megkötések ellenére, vagy éppen azok inspirálta új lehetőségek megnyilvánulását helyezi előtérbe. Ebben az összefüggésben tehát nyilvánvaló, hogy nem csupán a hűségkritika alapvető fogalomtárának meghaladásáról van szó, hanem az adaptációban résztvevő (filmes és irodalmi) szövegek egymásra gyakorolt kölcsönhatásának figyelembevételéről is.

Az adaptáció kontextusának ezen kiszélesítése után már könnyen érthető, hogy következő lépésben Hutcheon sorra veszi az adaptáció praxisához kapcsolódó kliséket, hogy megmutassa, azok mennyire nem állják meg a helyüket. Közhely ugyan, de mind a mai napig tartja magát az az elképzelés, hogy bizonyos dolgokat csak elmesélni lehet, megmutatni nem. Az azonban kevesebb figyelmet kap, hogy ugyanez a problematika a másik oldalról is felvetődhet, elég csak Joseph Conrad gondolatait felidézni: „Amit én az írott szó hatalmával meg akarok valósítani az, hogy hallóvá tegyelek benneteket, hogy érzéseket ébresszek, de mindenekelőtt az, hogy látóvá tegyelek benneteket.”<sup>30</sup> Deleuze szintén hasonló elképzelést fogalmaz meg *Critique et clinique* című művében: „[a]z írás elválaszthatatlan látás és hallás kérdésétől,” hiszen „[a]z író mint látó és halló, ez lenne az irodalom célja.”<sup>31</sup> Vagy gondolhatunk Godard-ra is, aki szerint „a legfantasztikusabb dolog, ha olvasás közben filmezzük az embereket.”<sup>32</sup> De mi az, amit a film nem, csak az

---

<sup>30</sup> „my task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you see,” in Conrad, Joseph, *The Nigger of the Narcissus*, Garden City, New York, Doubleday & Company, 1914, 14. [Első kiadás: London, William Heinemann, 1897.] Elérhető: <https://archive.org/details/niggernarcissus00conrgoog> ; Magyarul: Conrad, Joseph, *A Narcissus négere*, ford. Vámosi Pál, Bukarest, Kriterion, 1973, [fülszöveg].

<sup>31</sup> „Mais aussi le problème d’écrire ne se sépare pas d’un problème de voir et d’entendre,” „L’écrivain comme voyant et entendant, but de la littérature,” in Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, 9, 16.

<sup>32</sup> „[...] ce qu’il y a de plus extraordinaire à filmer, ce sont des gens qui lisent,” in Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma, t. I, 1985, 332.

irodalom képes elmondani? Az egyik legelterjedtebb hiedelem a filmmel kapcsolatban, hogy nem igazán alkalmas arra, hogy bemutassa, mi játszódik le a szereplőkben, a látható felszín alatt. Továbbá, mivel a film csak a jelen időt ismeri, egyedül az irodalom képes kapcsolatot teremteni múlt, jelen és jövő között. Az ambiguitás, a szimbólumok, metaforák, az irónia, a csend, a hiány kifejezése is sokak szerint az irodalom asztala. Az érvelését példákkal illusztráló Hutcheon rendre megcáfolja ezeket a sztereotípiákat (amelyekre a későbbiekben még visszatérek), majd továbblép, hogy bizonyítsa, az adaptáció nem reprodukció, nem egy hűséges másolat, hanem alkotás, újraalkotás. Hiszen, az adaptált szöveg és világ nem csak műfaji és mediális kíváncsalmakhoz igazodik, de az adaptáló személyes intertextusaihoz is, amelyek szintén egyfajta szűrőként működnek. Ide kíváncsognak Michel Vinaver Hutcheon által idézett gondolatai:<sup>33</sup> számára az adaptáció folyamata elsősorban a helyettesítés műveletére vezethető vissza, mivel az adaptáló saját intenciói kerülnek az adaptált szöveg intencióinak helyére.

Az eddig kifejtettek fényében érthető, hogy a filmadaptáció-elmélet terén miért oly sürgető a paradigmaváltás. Bár kezdetben az irodalomtudomány igyekezett saját metodológiájával közelíteni a filmhez, hamar kiderült, hogy a feladat komplexebb. Ennek megfelelően, ma már sokkal árnyaltabb, összetettebb kép kezd kirajzolódni; s ahhoz, hogy ezt a bonyolultabb viszonyhálót újragondoljuk, le kell bontani a két terület közti hierarchiák rendszerét. Jean Cléder<sup>34</sup> szerint elegendő, ha más módszerrel, a film és irodalom transzverzális kapcsolódásai mentén jelölünk ki kutatási szempontokat (például a hibrid nyelvezetet vagy a metareflexivitást). Egyszóval nem elég hátat fordítani az adaptációhoz kapcsolódó negatív megközelítésnek,<sup>35</sup> a kérdéskört olyan tágabb

---

<sup>33</sup> Hutcheon, 84.

<sup>34</sup> Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, 10.

<sup>35</sup> Stam elítéli azt a moralista dimenziót, amit a hűségelven alapuló megközelítés implicál, s ami az adaptált műhöz a „hűtlenség” szemantikai mezejét rendeli (pl.: alantas, hűtlen, árulás, deformáció, perverzió, hamisítás, beavatkozás, megbecstelenítés, vulgarizáció, deszakralizáció stb.), ld. Hutcheon, 85.

kontextusba kell helyezni, amelyben láthatóvá és értelmezhetővé válik az ismert mintához való visszatérésből csakúgy, mint az attól való elszakadásból fakadó öröm, vagyis az emlékezés és az új, az állandóság és a variabilitás váltakozása által, az adaptáció befogadása során kirajzolódó összetett mintázat.

Az adaptáció jelenségét, film és irodalom együttműködését tárgyalva, a kritikai diszkurzus szintjén megnyilvánuló találkozásokról sem szabad tehát megfeledkezni. E tekintetben fontos megjegyezni, hogy az angolszász országokban az adaptációról való gondolkodás mind a mai napig fontosabb szerephez jut, mint Franciaországban, ahol a kérdést szinte teljesen száműzték a kritikai diszkurzusból, legfeljebb egyedi esettanulmányok tűnnek fel időnként.<sup>36</sup> Jeannelle és Cléder úgy látják, hogy főként az angolszász elméletírók (Stam, Elliott, Hutcheon) igyekeztek kilépni abból a bipoláris keretből, ami hosszú időn keresztül meghatározta a területet. Franciaországban ezt a folyamatot sokáig akadályozta az interdiszciplináris együttműködések hiánya, nehézkessége. Mindazonáltal, ha figyelembe vesszük, hogy az adaptáció nem pusztán a produktumot jelöli, hanem azt a mozgást is, amely létrejön az adaptáció során, s amelynek köszönhetően például egy irodalmi szövegből film lesz, akkor igenis szükség van a diszciplínák közti mozgás leképezésére alkalmas interdiszciplináris megközelítésre. Érdekes azonban megfigyelni, hogy míg az angolszász tudományos életben az ötvenes évektől kezdve viszonylag folyamatos diszkurzus folyt, addig Franciaországban az adaptáció területén évtizedek óta nem tapasztalható megújulás. Mind a mai napig ugyanis az egyik leggyakrabban idézett munka André Bazin 1952-ben írt tanulmánya, a *Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation*. Az adaptáció kérdése inkább csak sporadikusan jelent meg a francia elméleti diszkurzusban, általában más kérdéskörök perifériáján.

---

<sup>36</sup> Jeannelle, Jean-Louis, „Rouvrir le débat sur l'adaptation: Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma,” in *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, 2010. Elérhető: <http://www.fabula.org/acta/document5632.php>

Például az új hullám fiatal tehetségei az ötvenes években igyekeztek az irodalmi szerzőnek kijutó elismerést érvényre juttatni a filmrendezők esetén is. S noha a törekvéseik nyomán kialakuló *caméra-stylo* és *politique des auteurs* fogalmai kapcsán beszél Truffaut az adaptáció kérdéséről, rendszerszerű kritikai diszkurzusról aligha tudunk említést tenni.

Az Angliában és az Egyesült Államokban napjainkban is dinamikusan fejlődő kutatások eredményeit pedig egészen a közelmúltig alig-alig integrálta a francia nyelvű kritika. Érdekes módon, kivételként Jan Baetens nevét említi Jeannelle, akinek novelizációról szóló „kiváló műve”<sup>37</sup> egyedülálló módon képes szintetizálni az angolszász eredményeket, új lendületet adva a franciaországi adaptációkutatásoknak. Hiszen Baetens úttörő jellegű munkája nyomán további kutatási területek bontakoznak ki az új intermediális és intertextuális viszonyok leírására. Úgy tűnik tehát, mintha Franciaországban éppen a novelizáció megújuló, kortárs irodalmi praxisa adná meg azt a lökést a teoretikus diszkurzusnak, ami felébresztheti azt hosszú évtizedekig tartó Csipkerózsika-álmából.

---

<sup>37</sup> Uo.

## I.2. A NOVELIZÁCIÓ

Adaptációról beszélve gyakran elfelejtjük, hogy filmből is készülhet irodalmi alkotás. S bár kevésbé ismert ez az irányzat, jó ideje létezik, s erről számos példa tanúskodik. A novelizáció kortárs, francia nyelvű megjelenésének értelmezéséhez érdemes röviden felvázolni a műfaj kialakulásának és fejlődésének rövid történetét. A következőkben főként Jan Baetens, belga kutató munkáira támaszkodom, aki a téma nemzetközileg elismert szakértője. Baetens témában végzett kutatásainak összefoglalása során azokat a pontokat igyekszem kiemelni, amelyek a dolgozat harmadik, elemző része szempontjából is relevánsak.

Annak ellenére, hogy a novelizáció ilyen vagy olyan formában, de a mozi megjelenése óta létezik, a film és irodalom között tapasztalható kölcsönhatásokat szinte kizárólag a filmes adaptációk nézőpontjából vizsgálták hosszú időn keresztül. Az irodalom gyakran más művészeti formákat inspiráló forrásként jelenik meg, itt azonban a filmhez képest fordított ez a viszony. Colard 2015-ben publikált elemzése<sup>38</sup> többek között azt igyekszik illusztrálni Tanguy Viel *Cinéma* című, 1999-ben megjelent regényén keresztül, hogy a novelizáció par excellence módon képezi le a mozi után íródtó kortárs irodalom helyzetét. Ez az irodalmi gyakorlat ugyanis filmek után, filmek alapján íródik, s így fordított inspirációs és adaptációs viszonyokat tükröz.

Baetens úgy véli, hogy bár a novelizáció valamilyen formában minden olyan kultúrában jelen van, ahol létezik film, számos oka van annak, hogy mégsem került igazán a figyelem középpontjába. Az egyik legfontosabb tényező a műfaj társadalmi leértékeltsége, hiszen a köztudat a populáris irodalom kategóriájába sorolja. Ez az

---

<sup>38</sup> Colard, Jean-Max, *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

irodalmi értéktelenség főként abból eredeztethető, hogy a novelizáció nem a szerzői ihlet eredménye, megrendelésre készül, szinte nem is alkotás, inkább termék, amit jól mutat, hogy a szerző gyakran álnéven publikálja, vagy nem a szerző, hanem a filmrendező neve jelenik meg a borítón. A novelizáció mint műfaj ilyen értelemben nem összeegyeztethető az írásról széles körben elterjedt mítoszainkkal, melyek az eredetiség és a szerzői autoritás köré szerveződnek. Ezzel szemben, a pusztán pénzszerzés céljából, megrendelésre írt művek könnyen kerülnek az irodalmi mező perifériájára.

A novelizáció irodalmi legitimitásának hiánya miatt számos akadályba ütközik e művek feldolgozása, mivel az eldobható irodalom kategóriájába sorolt alkotásokat nem őrzik könyvtárak, kiadói katalógusok. A szociológiai okokkal magyarázható elutasítás tehát magával hozza a műfajt sokáig sújtó történelmi felejtést is. Mindezek ellenére nem tűnt el, sőt, egyre nagyobb érdeklődés övezi ezt az irodalmi gyakorlatot. Napjainkban egyre több konferencia szerveződik középpontjában a novelizációhoz kapcsolódó kérdésekkel, s egyre több, a témával foglalkozó tudományos cikk, tanulmány, tanulmánykötet lát napvilágot. Természetesen a sikerfilmeket szisztematikusan könyv formájában megjelentető hollywoodi marketing szintén hozzájárul ahhoz, hogy a műfaj egyre láthatóbbá váljon. De segíti a műfaj (el)ismertebbé válását az ambiciózusabb, a skála másik végén található irodalmi novelizáció újbóli feltűnése is. Jelentőségük azért sem elhanyagolható, mivel a hagyományos novelizációkhoz kötődő kliséket – vagyis, hogy ez nem irodalom, csupán kereskedelmi célzattal előállított termékekről van szó, szerzőjüket nem lehet „igazi” írónak tekinteni, stb. – képesek megkérdőjelezni, felülírni. Az ismertté, elismertté válást akadályozza továbbá, hogy a sokkal inkább tanulmányozott filmes adaptációkhoz kapcsolódó korpuszban a novelizáció, egészen a közelmúltig, nem kapott helyet. Az adaptációelméletekben bekövetkezett, s az előző fejezetben már hangsúlyozott paradigmaváltás azonban ilyen szempontból is sokat ígérő. Hiszen ma már

egyre kevésbé kell az irodalmi szövegre úgy tekinteni, mint az a nagy presztízsű eredeti forrás, amihez képest a másodrangú filmes változat sikerét vagy kudarcát meg lehetne határozni. A huszonegyedik század első évtizedeiben az elméleti gondolkodás csakúgy, mint a művészeti praxis iránya egyre inkább eltolódik az interakció felé, vagyis, a vizuális és a textuális közötti, tágabb kontextusba helyezett kölcsönhatás felé. Természetesen, ez a folyamat az intermedialitás kérdésének egyre nagyobb térnyerésével is magyarázható. Ennek az új orientációnak köszönhetően ma már nem elsősorban az a kérdés izgatja a kutatókat, hogyan lesz regényből film, filmből regény, sokkal inkább az kerül a középpontba, hogy miként vesz részt regény és film egy olyan konstelláció kialakításában, amely túlmutat az egyirányú, egyértelmű és lineáris viszonyokon; s a novelizáció természetes módon találja meg legitim helyét ebben a kontextusban, ahogyan arra Linda Hutcheon korábban hivatkozott műve rámutat.

A novelizáció története az előző fejezetben már említett okok miatt mind a mai napig igen hiányos, töredékes és mozaikszerű, annak ellenére, hogy egyre többen fordulnak a téma felé.<sup>39</sup> Olyannyira igaz ez, hogy nem tudjuk teljes bizonyossággal, melyik volt az első novelizáció. Bár gyakran említik Robert Carlton Brown, a *What Happened to Mary* (1913) szerzőjének nevét, talán nem is az első előfordulás az igazán fontos, hanem annak az útnak a feltérképezése, amit a műfaj bejárt az elmúlt több, mint

---

<sup>39</sup> Baetens, Jan és Marc Lits, *La novellisation : du film au livre*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004.; Baetens, Jan, „La novellisation contemporaine en langue française,” in *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, *Fabula-LhT*, n° 2, décembre 2006. Elérhető: <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html>; Baetens, Jan, „From screen to text: novelization, the hidden continent,” in Cartmell, Deborah és Imelda Whelehan (szerk.), *Literature on screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 226-238.; Baetens, Jan, *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.; Virmaux, Alain és Odette, *Du film à l'écrit. Du roman cinéma au roman cinéoptique*, Perpignan, Institut Jean-Vigo, 1998.; Gaudreault, André és Philippe Marion, „Les catalogues des premiers fabricants de vues animées: une première forme de novellisation?” in Baetens, Jan és Marc Lits (szerk.), *La novellisation ű: du film au roman*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004, 41-59.; Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.



száz év során. André Gaudreault és Philippe Marion „protonovelizációnak”<sup>40</sup> nevezik a novelizáció előfutárainak tartott rövid filmleírásokat, amiket a filmgyártók katalógusaik számára készítettek. A protonovelizációtól a novelizációig vezető ugrást a filmiparban bekövetkező változások hozták el. Először az egy szereplő köré felépített, ám egymástól független részekből álló filmsorozat jelent meg, melynek átírata azután sorozat formában, nyomtatásban került kiadásra. Ezt követte a „chapter film,” a folytatásos regény filmes változata. Ennek első franciaországi példája a *Les Mystères de New York*, amit 1915-ben kezd el forgalmazni a Pathé, és ami a *Le Matin* című napilapban, valamint számos vidéki újság hasábjain rendszeresen megjelenik nyomtatott formában. Az első példát, a nagy siker nyomán, több is követte. A népszerűségnek a filmipar és a nyomtatott sajtó egyaránt örülhetett, hiszen az újságok oldalain megjelenő történetek arra ösztönözték az olvasókat, hogy elmenjenek a moziba. A moziba járó közönség pedig élvezettel olvasta újra a már ismert kalandokat, pótolta írott formában egy-egy kihagyott részt, s gyakran még magyarázó funkcióval is bírt a film nyomtatásban megjelent változata. Akinek pedig nem volt lehetősége moziba menni, az a sajtóban tudta követni az eseményeket. A nagy sikerre való tekintettel, e történeteket a napilapi közlés után füzet formájában jelentették meg, könyv formátumban pedig a húszas évektől kezdve jelentek meg. Ebben az időszakban születik meg az „elmesélt film” modellje, melyet gyakran illusztrálnak filmképek. A kezdeti siker azonban kérészerűtlennek bizonyul, mivel a hangosfilmek megjelenésével az üzletág iránti nézői és olvasói érdeklődés jelentősen megcsappan, a novelizáció korai formája szinte teljesen eltűnik. A mégis megszülető művek már nem egyszerűen elmesélik vagy magyarázzák a film történetét, hiszen a hangosfilmek megszületése ezt már nem teszi feltétlenül szükségessé. A némafilmeket kísérő megregényesítésnek a film megértésében is szerepe volt, s ez a funkció ekkor elvész. A hangosfilm megszületése

---

<sup>40</sup> „[P]rotonovellisation,” in Gaudreault, André és Philippe Marion, „Les catalogues des premiers fabricants de vues animées: une première forme de novellisation?” in Baetens, Jan és Marc Lits (szerk.), *La novellisation : du film au roman*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004, 58.

után a leírt változat már gyakran elő- vagy utótörténettel bővíti az eredeti filmes elbeszélést, s így tulajdonképpen túlmutat azon. Mindenesetre, tanúságként leszűrhető, hogy már e korai időszakban sem lehet film és irodalom viszonyát egyirányú kapcsolatként elgondolni. A mozi szívesen nyúlt befutott szerzők népszerű műveihez a garantált siker érdekében, ahogyan az irodalom is szívesen keresett inspirációt a filmben. A megregényesítés mellett képet és szöveget egyszerre mozgósító, egyéb műfajok megjelenéséhez vezetett ez a kölcsönhatás. Charles Grivel<sup>41</sup> hívja fel a figyelmet olyan hibrid, vizuális és textuális alapanyagokat keverő, heterogén műfajok megszületésére, mint a *ciné-roman* és a *roman-photo*. A *ciné-roman* esetében a „filmből származó képek szöveget kiegészítő, szövegen kívüli pozíciót foglalnak el,” míg a *roman-photo* esetében a „szöveg pusztán strukturálja az egymás után sorjázó képeket.”<sup>42</sup>

A hangosfilmmel bekövetkező hanyatlás éveit követően, a II. világháború után tért vissza a színre a novelizáció. A francia piacra egyre erőteljesebben betörő amerikai filmekkel együtt az amerikai novelizáció is megjelenik a könyvesboltokban, s hatásuk egyértelműen kimutatható az ötvenes években. Emellett jelentősnek mondható az olasz hatás, főként a fotónovelizáció megjelenésével. Ahhoz hogy megértsük ezen időszak jelentőségét, mindenképpen szólni kell még arról az alapvető változásról, amely a novelizáció későbbi alakulására is jelentős befolyással bír, ez pedig egy új irányzat, a

---

<sup>41</sup> Charles Grivel érdekesítő tanulmányban elemzi részletesen *ciné-roman* és *roman-photo* jelenségeit. Ld. Grivel, Charles, „Photocinématographie de l'écrit romanesque,” in Baetens, Jan és Marc Lits (szerk.), *La novellisation. Du film au livre*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004, 21-39.

<sup>42</sup> „Dans le premier cas [...] l'image tirée du film occupe une position subsidiaire hors-texte,” „Dans le deuxième cas [...] nous lisons davantage des séquences d'images que le texte [...] structure,” in *Uo.*, 31.

francia új hullám megjelenése, különösen Alexandre Astruc *caméra-stylo*<sup>43</sup> és François Truffaut *politique des auteurs*<sup>44</sup> fogalmi révén.

A *caméra-stylo* fogalmát Alexandre Astruc, francia filmrendező és teoretikus definiálta a *L'Écran français* filmes folyóiratban megjelent, *Naissance d'une nouvelle avant-garde* címet viselő cikkében. A kamera és a toll között felállított párhuzamával Astruc az íróhoz mérhető státuszt rendel, illetve követel meg a rendező számára. Astruc szerint a korszakot jellemző változások közül az egyik legjelentősebb az, hogy „a film a többi művészethez hasonlóan kifejezési móddá, [...] nyelvvé [*langage*] kezd válni, vagyis olyan formává, amely még a legelvontabb gondolat művészi kifejezését is lehetővé teszi [...] csakúgy, mint az esszé vagy a regény.” Hiszen „a szerző éppen úgy ír kamerájával, ahogyan az író a tollával.”<sup>45</sup> A *caméra-stylo* fogalma Jan Baetens felfogásában a különböző gyakorlatok közti átjárhatóságról szól, „nem irodalom és film fúziójáról, sokkal inkább arról, hogy új lendületet ad egyik a másiknak, hiszen a valódi *szerzők* a filmes és az irodalmi írásban is jeleskednek [...] az irodalmi *szerzők* beállnak a kamera mögé, míg a filmes „szerzők” íróként próbálják ki magukat.”<sup>46</sup>

Truffaut ugyanebben a szellemben hangsúlyozza a szerző funkcióját a filmművészetben, s ehhez olyan amerikai rendezőket állít követendő példaként, akik „filmjeikben, a hollywoodi stúdiórendszer szabályozása és megszorításai ellenére,

---

<sup>43</sup> Astruc, Alexandre, „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo,” in *L'Ecran Français*, n° 144, 30/03/1948, 324-328. Elérhető: [http://fgimello.free.fr/documents/seminaire\\_astruc/camera\\_stylo-1948.pdf](http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf)

<sup>44</sup> Truffaut, François, „Une certaine tendance du cinéma français,” *Cahiers du Cinéma*, n° 31, 01/1954. Elérhető: <https://www.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais>

<sup>45</sup> „Le cinéma est en train tout simplement de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts [...] il devient peu à peu un langage. Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, [...] comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. [...] L'auteur écrit avec sa camera comme un écrivain écrit avec son stylo,” in Astruc, 325.

<sup>46</sup> „[...] la forme non pas d'une fusion de la littérature et du cinéma, mais d'une relance réciproque, le véritable *auteur* étant celui qui pratiquait aussi bien l'écriture cinématographique que l'écriture littéraire. [...] les *auteurs* littéraires étaient enjointes à passer du côté de la réalisation alors que les *auteurs* du cinéma étaient encouragés à se faire écrivains,” in Baetens, 2008, 168.

sikeresen alakítottak ki stílus és tematika mentén felismerhető személyiséget.”<sup>47</sup> Ebben az elképzelésben az amerikai film modellként jelenik meg az új francia film számára. De a transzatlanti dialógus itt nem áll meg, hiszen a francia elméletet egy amerikai filmkritikus, Andrew Sarris ismerteti meg az amerikai közönséggel, amikor a szerzőség amerikai definícióját vázolja *Notes on the Auteur Theory in 1962* című cikkében.<sup>48</sup>

A mozinak, a filmnek a kultúrában betöltött szerepét megerősítő irányzat film és irodalom között is szorosabbra fűzte a szálakat. Az író, mint szerzői instancia, mintájára szerzői funkcióra szert tevő filmrendező megítélése, presztízse is megváltozik. Az a tény, hogy az irodalmi életből ismert szerzőket egyre többször kérik fel, hogy írjanak a mozi számára, a rendezők pedig egyre gyakrabban ragadnak tollat, hozzájárul ahhoz, hogy e két médiumot addig elválasztó határvonal elhalványuljon, megszűnni látszódjon, hiszen egyedül a szerzői funkció válik meghatározóvá. Ezekkel a változásokkal párhuzamosan, de azoktól nem függetlenül a novelizáció terén azt tapasztalhatjuk, hogy két, a kritikai diszkurzusban erősen elkülönülő irány alakul ki: egyrészt a kereskedelmi novelizáció; másrészt az ambiciózus, gyakran az új hullám/új regény alakjaihoz köthető irodalmi igényű novelizáció. Ez a tendencia a hetvenes évek végére már világosan kirajzolódik. A műfaji szabályokat tiszteletben tartó kereskedelmi novelizáción belül a hollywoodi mellett megjelenik a televíziós sorozatokat adaptáló, a folytatásos regény populáris hagyományait újraélesztő irány; és fennmarad, bár kevésbé láthatóvá válik, a műfaj határait feszegető, kísérletező, irodalmi aspirációkkal bíró novelizáció is. Összességében elmondható, hogy mindezen folyamatok eredményeként, s ez az Interneten terjedő blogok és vlogok, vagy akár a zeneipart jellemző remixek, mashupok megjelenésével csak még inkább nyomatékosává válik, a feldolgozások egyre változatosabb hordozókon történő

---

<sup>47</sup> „[...] developed a recognizable stylistic and thematic personality in their movies, despite a great number of restrictions and regulations imposed on them by the Hollywood studio system,” in Cristian, Réka, „Cinema and its Discontents: Auteur, Studio, Star,” in Cristian és Dragon, 63.

<sup>48</sup> *Uo.*, 66.

megjelenése mára szinte elmosza, láthatatlanná teszi a határt eredeti forrás és feldolgozás, adaptáció között.

Már ebből a rövid, szintetizáló jellegű, a francia jellegzetességekre szorítkozó áttekintésből is kiderül, hogy a novelizáció kifejezés számos, igen eltérő praxist takar. Általánosságban mégis elmondható, hogy az adaptáció ezen típusa annak a transzformációnak a neve, amikor filmből irodalmi mű, leggyakrabban, bár nem kizárólagosan, regény születik. A jelenség szükségszerűen felvet számos olyan kérdést, melyek a vizuális médiumból a szöveg médiumába történő váltással járó általánosan érvényes kihívásokat érintik: miként képes a szöveg képet láttatni, miként lehet átültetni a filmi diegézist narratív diegézissé, hogyan válhat a film az irodalmi szöveg részévé és így tovább.

Közhely, hogy a kortárs kultúrát a vizualitás, a „képi fordulat”<sup>49</sup> határozza meg. A kortárs novelizációt vizsgálva mégis fontos megismételni ezt a jól ismert formulát, hiszen ez a műfaj, „túlmutatva a verbális és vizuális rendek viszonyának dichotómikus elgondolásán”<sup>50</sup> sokkal inkább egyfajta kereszteződést, imbrikációt feltételez a két rendszer, képi és irodalmi, vizuális és textuális között. A kortárs francia irodalomban a novelizáció két, egymástól szögesen eltérő módja mutatható ki. A már korábban is említett, és a mai napig a piacon jelen lévő, ám presztízsét tekintve továbbra sem nagyra értékelt kereskedelmi (vagy klasszikusnak nevezett) irány mellett, az új évezreddel az irodalmi novelizáció is újra feltűnt a francia irodalmi élet palettáján. Annak érdekében, hogy pontosabb képet kapjunk a kontextusról, melyben ez utóbbi meg- vagy újjászületik és láthatóvá válik, alapvető fontossággal bír a két tendencia legfontosabb különbségeit áttekinteni. A következőkben tehát erre teszünk kísérletet.

---

<sup>49</sup> „[P]ictorial turn,” in Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994, 16.

<sup>50</sup> „[...] dépasser les rapports dichotomiques entre les ordres du verbal et du visuel,” in Baetens, 2008, 67.

Baetens, Lits és Mahlknecht<sup>51</sup> a kereskedelmi novelizációt a populáris irodalommal kapcsolják össze. Baetens azt hangsúlyozza, hogy az esetek jelentős hányadában „szerző nélküli” irodalomról van szó. Irodalmi ambíciók hiányában, a szerző a kiadó igényeihez igazítja a szöveget, amit gyakran álnéven publikál. De az is megfigyelhető a kereskedelmi novelizációk esetében, hogy az író egyáltalán nincs feltüntetve, a borítón csupán a filmrendező neve jelenik meg, mintha ő lenne a novelizáció szerzője. Mivel ezeket a műveket a film népszerűsítését célzó marketing részének tekintik, mindig a film és rendezője élveznek prioritást. A film és a könyv egyszerre születnek meg, hiszen ez utóbbi fő funkcióját akkor tudja betölteni, ha a film mozitermekben történő megjelenésének pillanatában kerül kereskedelmi forgalomba, borítóján egy árulkodó filmjellel, képpel. A műfajra jellemző továbbá, hogy az írott szövegben nem található utalás a mozgóképi eredetre, kizárólag peritextuális szinten, a borítón tüntetik fel, hogy egy film megregényesítéséről van szó. Hiba lenne ugyanakkor arra a következtetésre jutni, hogy a szöveg közvetlenül a filmből táplálkozik, hiszen forrása soha nem az elkészült filmes alkotás. Valójában az írott szöveg a forgatókönyv lenyomata lesz, hiszen a modellként szolgáló forgatókönyvet inkább szolgálai, mintsem kreatív módon követi. E jellemzők együttesen járulnak hozzá ahhoz, hogy a novelizáció mint irodalmi gyakorlat legitimitása megkérdőjeleződik, s az irodalmi mező perifériájára szorul.

A kereskedelmi novelizáció kérdéskörével foglalkozó szakirodalom sporadikus jellegű, és megjelenése sokkal későbbre tehető, mint a filmes adaptáció problematikáját tárgyaló műveké. Az 1990-es évek második felétől jelennek meg rendszeresebben a témával foglalkozó cikkek, konferenciákat pedig a 2000-es évek elejétől rendeznek:

---

<sup>51</sup> Baetens, 2008.; Baetens és Lits, 2004.; Mahlknecht, Johannes, „The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?” in *Poetics Today* 33.2, Summer 2012, 137-168. Elérhető: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/33/2/137.full.pdf+html>

*Poétique de la novellisation. Médias et adaptation* címmel 2003-ban a Leuveni Egyetemen, *Il racconto del film: la novelizzazione, dal catalogo al trailer* címmel 2006-ban Udinében, majd *La novellisation – Peut-on parler d’adaptation* és *La novellisation. Études de cas* címmel 2014-ben és 2017-ben a párizsi Paris 8 Egyetemen. Gyakran a kereskedelmi novelizációt kutató szerzők lesznek azok, akik a kortárs irodalmi tendencia által felvetett kérdéseket is tárgyalják.<sup>52</sup> Baetens – aki szerint a kortárs irodalmi novelizáció kimondottan francia jelenség, „une exception française”<sup>53</sup> – hívja fel a figyelmet arra, hogy az új hullám idején népszerűvé váló, majd a feledés homályába merülő irodalmi novelizáció hagyományát kortárs francia szerzők eredeti módon élesztik fel. Ő elsősorban Tanguy Viel (*Cinéma*, 1999), Patrick Deville (*La Tentation des armes à feu*, 2006) és Alain Berenboom (*Le Goût amer de l’Amérique*, 2006) nevét említi, de évről évre egyre több szerző jelentkezik olyan művel, amelyet egyértelműen ehhez a tendenciához lehet sorolni. S bár a lista napról napra bővül, kutatásaim jelenlegi állása szerint a következő alkotások mindenképpen idetartoznak: *Paradis conjugal* (2008) Alice Ferney-től, *Johnny* (2008) Catherine Soullard-tól, *L’homme qui tua Rupert Cadell* (2010) Thomas Clerc-től, *Pas le bon, pas le truand* (2010) Patrick Chatelier-től, *Les fleurs coupées* (2012) Christian Gaillytől, *Supplément à la vie de Barbara Loden* (2012) Nathalie Léger-től, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (2012) Olivia Rosenthaltól vagy *Louange et épuisement d’un jour sans fin* (2015) Didier da Silvától.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> A teljesség igénye nélkül megemlíthetjük Jan Baetens, Marc Lits, André Gaudreault, Philippe Marion, Jeanne-Marie Clerc, Kamilla Elliott, Prisca Grignon, Jean Cléder vagy Jean-Max Colard nevét.

<sup>53</sup> Baetens, 2008, 167.

<sup>54</sup> Berenboom, Alain, *Le Goût amer de l’Amérique*, Paris, Bernard Pascuito, 2006., Chatelier, Patrick, *Pas le bon, pas le truand*, Paris, Gallimard, 2010., Clerc, Thomas, „L’homme qui tua Rupert Cadell,” in *L’homme qui tua Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2010., Deville, Patrick, *La Tentation des armes à feu*, Paris, Seuil, 2006., Ferney, Alice, *Paradis conjugal*, Paris, Albin Michel, 2008., Gailly, Christian, „Les fleurs coupées,” in *La roue et autres nouvelles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012., Rosenthal, Olivia, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Gallimard, 2012., Da Silva, Didier, *Louange et épuisement d’Un jour sans fin*, Paris, Helium, 2015.

Bár a Baetens által felsorolt, igen jelentős eltérések a kereskedelmi vagy klasszikus, hagyományos és a kortárs irodalmi novelizáció között több szinten jelennek meg, kutatásaim szempontjából fontos kiemelni, hogy ez utóbbi irányzathoz tartozó irodalmi alkotások kivétel nélkül intermediális transzpozíció eredményeként jönnek létre: az irodalmi szöveg valóban a film után, a film alapján születik. Ugyanez nem mondható el a kereskedelmi novelizáció esetében, melynek forrása a forgatókönyv, s így kizárólag a szöveg jut szerephez. Mivel vizsgálódásaim középpontjában film és irodalom találkozása áll, ezért a kereskedelmi novelizáció jelenségét nem tárgyalom mélyrehatóan jelen dolgozat keretein belül. Hasonló okokból nem térek ki részletesen a forgatókönyvek alapján íródó novelizációkra, annak ellenére, hogy a gyökereit tekintve az új hullám/új regény időszakára visszanyúló, ám máig létező irány a novelizáció gyakorlatában rejlő írói stratégiák sokszínűségét bizonyítja. Jean-Claude Carrière, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Marguerite Duras és Sébastien Japrisot megregényesítései mellett a kortárs Bruno Dumont és Olivier Molders egyes művei is idetartoznak.

Kijelenthetjük tehát, hogy a kortárs francia novelizáció, vagyis egy mozgóképes alkotás – és nem egy forgatókönyv – regényre, novellára, esetenként versre történő adaptációja, gyakorlatára nézve egyfajta hidat képez filmi kép és irodalmi szöveg között. Az elmesélt film, illetve az irodalmi mű jelenetei közötti ingázás az elbeszélt film és az azt elbeszélő irodalmi szöveg között dialógust teremt. Az irányzat további jellemzője, hogy nem bérírók, hanem irodalmi ismertséggel rendelkező szerzők jegyzik ezeket a szövegeket, akik bár a moziban találnak inspirációt, nem annak egyszerű lenyomatát, másolatát hozzák létre, sokkal inkább kreatív módon illesztik azt be egy eredeti fikcióba. A kereskedelmi novelizációval ellentétben, ezen irodalmi szövegek nyíltan felvállalják a mozit mint inspirációs forrást, s bár a borítón nem, de az irodalmi elbeszélésen belül explicit módon megnevezik azt. A megregényesített film kiválasztása is azt bizonyítja,



hogy nem kereskedelmi célú reklámról van szó, hiszen ezek a filmek soha nem kortárs filmek, a szerzők mindig a múltból választanak. Személyes vonzódás motiválja a választást, mely nem pusztán a szerzőkkel készített interjúkban, de az elbeszélő és a film viszonyában is tükröződik. Ez a vonzódás, mely gyakran szenvedéllyé válik, Tanguy Viel regényében jelenik meg a legszélsőségesebb formában, ahol a narrátor minden reális kapcsolatot elveszít a külvilággal, s Mankiewicz egyetlen filmjének szenteli mindennapjait. Alice Ferney regényében a külvilággal kapcsolatát elvesztő főszereplő egy másik Mankiewicz film hatása alá kerülve nézi végig családja széthullását. Nathalie Léger narrátora pedig, akinek feladata az lenne, hogy egy rövid életrajzi cikket írjon Barbara Loden, amerikai színésznő-rendezőnőről és egyetlen filmjéről, szintén azon veszi észre magát, hogy a film oly mértékben magával ragadja, elsodorja, hogy képtelen a szerkesztő elvárásaihoz alkalmazkodni, s egyszerű cikk helyett egy egész regényt ír.

Az adaptáció ezen válfaját gyakran úgy tekintik, mint „az irodalmi szöveget színre vivő filmes adaptációval ellentétes irányú műveletet,”<sup>55</sup> hiszen az első esetben képből szöveg születik, míg a másodikban szövegből kép. Ebből a szempontból a kereskedelmi novelizáció tulajdonképpen anti-adaptációnak tekintendő, hiszen forrása nem a film, hanem a forgatókönyv, vagyis egy írott szöveg. S míg a szerzőik igyekeznek elfedni a novelizáció által felvetett kérdéseket és kihívásokat, addig az irodalmi novelizációk esetében azt tapasztaljuk, hogy az írók nyíltan vagy kevésbé nyíltan, de tematizálják azokat a problémákat, amelyek kép és szöveg találkozásakor bukkannak fel.

Ezen bevezető rész összefoglalásaként kiemelném, hogy az irodalom gyakran más művészeti formákat inspiráló forrásként jelenik meg, ugyanakkor az általam tárgyalt irányzat esetében az irodalom csak második, másodlagos a mozihoz képest. Jean-Max

---

<sup>55</sup> „[...] une opération inverse à celle de l’adaptation cinématographique d’un texte littéraire,” in Baetens, 2008, 69.

Colard szavaival élve elmondhatjuk, hogy a novelizációs gyakorlat tökéletesen tükrözi a „mozi után íródo”<sup>56</sup> kortárs irodalom helyzetét, melyet a kép dominanciája és a hagyományosnak tekintett inspirációs viszonyok felborulása egyaránt jellemez. S bár a kortárs novelizáció mint „mozi utáni irodalom” számára a filmes elbeszélés a modell, a létrejövő „hypotextusnak nem egyszerűen mintája, öntőformája”<sup>57</sup> lesz, sokkal inkább az irodalom pretextusává válik. Az írást, melynek tárgyává válik, a film sajátos eljárásaival és problematikáival átítatja, s ezek egy részét az irodalom át is dolgozza, feldolgozza, újramodellálja.

Az eddig leírtakból logikusan következik, hogy a kortárs novelizáció előtt álló egyik legnagyobb kihívást az jelenti, hogy miként lehetséges a modellhez tapadva, mégis elkülönözve attól mássá válni, eredeti művet létrehozni. A mozi hatását, a kölcsönzéseket akár nyíltan vállaló kortárs novelizáció a film alapján íródik, de abból valami mást igyekszik létrehozni; az így megszülető szöveg pedig szükségszerűen a film más(ik)ává válik, miközben benne a film is „formát ölt és tükröződik.”<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> „[S]ituation *postcinéma*,” in Colard, 2015, 17.

<sup>57</sup> „[M]oule de l’hypotexte romanesque,” in Baetens, 2008, 171-72.

<sup>58</sup> „[...] takes form and finds its reflection,” in Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, “On Filmic Rewriting : Contamination of the Arts or Destruction of Art’s Identity?” in *Rouge* n°11/2007. Elérhető : [www.rouge.com.au/11/filmic\\_rewriting.html](http://www.rouge.com.au/11/filmic_rewriting.html)

### I.3. RIZOMATIKUS VISZONYOK

Az adaptációelmélet első fejezetben bemutatott alapelvei arról az igyekezetről tanúskodnak, amellyel merev, minden adaptációs gyakorlatra érvényes keretet igyekszik a kritikai diszkurzus kidolgozni. Hosszú évtizedeken keresztül jellemző maradt a hűségelv elsődleges értékmegjelenítő kritériuma, vagyis az a hierarchikus megközelítés, amely az adaptációban résztvevő műveket bináris oppozícióban kezeli. Mivel ez a megközelítés képtelen számot vetni a keretbe nem illeszkedő, azt unos-untalan szétfeszítő gyakorlattal, a végeredményt szükségszerűen kudarcnak tekinti. A praxist csak igen lassan követő, a merev keret kimozdítására irányuló elméleti kísérletek a huszadik század vége óta alakítják és tágítják azt a szűkös teret, amelyből az elmélet szigora ellenére is újra meg újra kilépett maga az adaptációs gyakorlat. Eddig kellett várni, hogy az adaptáció fogalma a kritikai diszkurzusban is annyira rugalmassá váljon, hogy például a novelizáció is megjelenhessen horizontján, ahogyan azt Hutcheon argumentációja bizonyítja. Igyekeztem bemutatni a leglényegesebb lépéseket, amelyek a szükséges paradigmaváltás irányába mutatnak, s az eredeti/másolat hierarchiáját feltételező dichotómiát igyekeznek felszámolni.

A más műre reflektálás gesztusában az adaptáció aktusát meglátni képes, a szöveget más szövegekre, más médiumokra nyitott rendszerként kezelő, szó és kép összjátékában, interakciójában a tétet meglátó, az intertextuális dialógus fogalmát meghonosító elméleti feltevések mind egyfajta, sokat ígérő elmozdulás irányába mutatnak. A reprodukció helyett az újateremtés, az újraírás dimenzióját hangsúlyozó, az adaptáció folyamatában egy kölcsönös transzformatív modellt feltételező, s ebből kifolyólag az adaptálót nem valamiféle másolóként, sokkal inkább befogadóként és alkotóként fel- és elismerő, pragmatista keret az adaptáció kontextusának jelentős

kiszélesítését hozza magával. A különböző szövegeket egymással aktív párbeszédbe, kölcsönhatásba léptető gesztus tulajdonképpen előfutárként készíti elő a terepet egy ma már klasszikusnak számító, mégis gyakran radikálisnak tekintett olvasás, a Gilles Deleuze és Félix Guattari nevéhez fűződő rizomatikus olvasás számára. Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam, mennyiben képes ez az olvasat, kitágítva az unalomig kövesedett keretet, kimozdítva, kijátszva a megszilárdult sztereotípiákat valami újat, s egyben termékenyt nyújtani.

A rizóma fogalmának egy egész fennsík-fejezetet szentel Deleuze és Guattari az 1980-ban megjelent *Mille plateaux*-ban,<sup>59</sup> melynek kezdő gondolatát, középen kezdve, dolgozatom elején idéztem:

Ketten írtuk az Anti-Ödipuszt. De mindketten eleve többen voltunk. [...] Nem arról van szó, hogy eljussunk addig a pontig, amikor az ember már nem mondja: én — odáig kellene eljutni, ahol már nincs fontossága annak, hogy mondjuk-e vagy sem. Ahol már mi sem vagyunk önmagunk.

Deleuze és Guattari munkásságának egy termékeny szakaszát a közös gondolkodás, a közös írás határozta meg.<sup>60</sup> Erről Az időszakról szól az idézet, ami számunkra is hasznos lehet abban az értelemben, hogy megmutatja, nem a gondolatok eredete, kiindulópontja, vagy hierarchikus egymásra épülése a döntő, sokkal inkább ezek elhajlása, modulálása abban a többszörös térben, amely minden alkotás sajátja. Alkotásé, írásé, gondolkodásé, könyvé. Könyveket vizsgálunk, olyan könyveket, amelyek éppúgy fittyet hánynak az eredet, az eredetiség elvére, mint a művészetek intézményesült hierarchiájára. Film és irodalom olyan találkozása ez, melynek során a modell, a minta, az öntőforma [*moule*]

---

<sup>59</sup> Deleuze, Gilles és Félix Guattari, „Rhizome,” in *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 9-37.

<sup>60</sup> Közösén írt műveik: *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975., *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateau*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

fogalmi által implikált másolás helyett a moduláció folyamata révén, vagyis *nem-hasonló eszközökkel* létrehozott hasonlóságban kapcsolódik az irodalom-gép a film-gépezethez: „Sleuth egy gépezet, nem hús-vér lény, nem is film [...] gépezet, amit ember indított el, majd önálló életre kelt” (C 114).<sup>61</sup> Hiszen a külvilág által létező könyv más gépezetekhez kapcsolódva tud működni, más elrendeződésekkel összekapcsolódva lesz az, ami. Azonban a hűségelv által predeterminált, rögzített pontokkal ellentétben, ez a kapcsolódás bármely ponton megtörténhet, váratlanul, az aktuális virtuálisaként. Hiszen, ahogyan azt Gyimesi említi Deleuze és a diagrammatikus olvasatok kapcsán, a művészeteknek a valósághoz fűződő kapcsolatának lényege „nem az imitáció és a reprezentáció, amelyben az értelmezés mindig egy (reterritorizált) „pontnak” (a valóságnak, a modellnek, az igazságnak) rendelődik alá, hanem a *leendés* (*devenir*), a *moduláció* [...], szökés a pontoktól függetlenedő vonalakon.”<sup>62</sup> A könyvnek, ahogyan Deleuze és Guattari látja,

nincs sem tárgya, sem szubjektuma, különféle módon megformált anyagokból, teljesen eltérő időkből és gyorsaságokból áll össze. Mihelyt valamely szubjektumnak tulajdonítjuk a könyvet, nem veszünk tudomást ezen anyagok munkájáról és viszonylataik külső jellegéről. Ilyenkor a földtani mozgások magyarázatául egy jóságos istent kreálunk. A könyvben, mint minden dologban, vannak artikulációs vagy szegmentációs vonalak, rétegek, összefüggő területek; de vannak szökésvonalak, a területeket szétvető, deterritorializáló és rétegtelenítő mozgások. Az e vonalak mentén létrejött szivárgások, folydogálások egymással hasonlított sebességei a relatív késés, illetve a viszkozitás jelenségét vonják maguk után, vagy ellenkezőleg, gyorsulást és szakadást eredményeznek. Mindezek, vagyis a vonalak és a mérhető sebességek egyfajta *elrendeződést* hoznak létre. A könyv efféle elrendeződés, s mint ilyen, nem tulajdonítható senkinek, azaz senkinek nem jelzője.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> “Sleuth est une machine, pas un être de chair, pas un film, [...] une machine qui s’est mise en marche sous action humaine et qui a continué toute seule.”

<sup>62</sup> Gyimesi, Tímea, *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2008, 13.

<sup>63</sup> „[...] n’a pas d’objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu’on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l’extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d’articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes

Úgy vélem, jól érzékelhető módon vezeti be ez az idézet az alapvető eltérést, amely oly sokat ígérőnek tűnik számunkra. A novelizációs adaptáció mint elrendeződés csak viszonylatai külső jellegének, az őt alkotó különféle módon formált anyagok, idők és gyorsaságok munkájának fényében válik hozzáférhetővé. Ahhoz, hogy képet alkossunk erről a munkáról, azokat a rétegeket és territóriumokat kell felfedezni, amelyeket az adaptációs gesztus megrajzol, s egyazon mozdulattal a szökésvonalakon történő mozgással elrajzol, rétegtelenít. Módszerem lényege tehát abban rejlik, hogy igyekszem nem megállni az első lépésnél, az első időnél, ami nem más, mint a rétegeket, a territóriumokat leképező *stratifikációs* pillanat. Hiszen ebben az esetben megragadunk a bináris logikában gyökerező, a világot imitáló, a szövegnek szimbolikus jelentést kölcsönző klasszikus könyv, a gyökér-könyv fogalmánál, ami fa jellegű rendszert implikál, s így hierarchikus és szubjektívációs középponttal, ha úgy tetszik, geometriai ponttal rendelkezik. A könyv második formája az egyik szöveget a másikba hajtó hajszálgyökér-rendszer már sokféle gyökerekből áll, és új dimenziókat is képes megjeleníteni, ahogyan az adaptációelmélet újabb irányzatának kapcsán születő elgondolásokban ezt láthattuk. A könyv azonban továbbra is a világ képe marad. Ezzel a képpel a könyv harmadik fajtája, a rizóma-könyv tud szakítani.

A rizóma a kapcsolódások sokféleségét, a heterogenitást idézi meg. A rizóma bármely ponton kapcsolódhat bármely más rizómával. Nem pusztán nyelvi jellegű kapcsolódásokról van szó, eltérő szemiotikai láncszemek kapcsolódása eltérő jelrendszereket hoz mozgásba, elősegítve a körülmények előre nem látható,

---

de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement. Un livre est un tel agencement, comme tel inattribuable," in Deleuze és Guattari, 1980, 9. [Magyarul: Deleuze, Gilles és Félix Guattari, „Rizóma,” in *Ex-Symposion*, 1996/15-16, 1-17, Gyimesi Timea fordítása. Elérhető: <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm>]

kifürkészhetetlen összejátszását azáltal, hogy a nyelvi cselekvéseket új dimenziókba vezetve helyt ad „az észlelés, a mimika, a gesztikulálás, a felfogás cselekvéseinek is.”<sup>64</sup> A váratlan, mégsem véletlenszerű kapcsolódások tehát, Deleuze és Guattari olvasatában, nem feltétlenül, nem kizárólag nyelvi jellegűek. A nyelvi rendszer kiteljesedik, gazdagodik a különböző érzékszervek által: látunk, hallunk és érzünk, befogadásunk haptikussá válik – „a homok mindent beterít, már a képkeret szélén is alig tudunk lélegezni,” „nézni, hallgatni,” „érezzék egyre ritkuló lélegzetvételt,” „tele van a szemünk és a szánk a levegőben kavargó porral, kesernyés az íze” (J 14, 19, 27, 75-6).<sup>65</sup> A filmmel író novelizáció által az irodalom összekapcsolódik önnön kívülijével, egy eltérő jelrendszerrel, a filmmel. Az eredendően filmes képek más kifejezési területre, irodalmi folyamba történő áthelyezése, deterritorializációja dinamikus *területrendezési* folyamat. Az így létrejövő heterogenitásban, hibrid és nyitott közegben az érzékelés már nem pusztán az optikai látáson alapul. A különböző dimenziók mozgósítása olyan előre nem látható körülmények felszínre történő kihajtását eredményezik, amelyek nem feltétlenül hasonlóságuk alapján kerülnek egymással érintkezésbe. Mégis, az így létrejövő, kontiguitáson alapuló kapcsolódások, vonalak folyamatos átjárás biztosítanak kint és bent, képkereten belüli és azon kívüli között.

Az elrendeződésbe növekedő dimenziókat tehát szintén a sokféleség jellemzi. Nincsenek struktúrába merevedő pontok, pusztán a sokféleségbe, a kívülibe vezető szökés- és deterritorializáló vonalak vannak. A szegmentációs vonalak mentén rétegződő, territóriumokba szerveződő rizóma ugyanakkor bárhol megszakítható, megtörhető, lévén a rétegtelenítő törésvonal szintén része. Az újrarétegződés mozgása magában hordozza új

---

<sup>64</sup> „[...] des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs,” (Gyimesi Tímea ford.), in Deleuze és Guattari, 1980, 14.

<sup>65</sup> „[...] il y a trop de sable, et même au bord du cadre, vous respirez à peine,” „regarder, écouter,” „sentez comme son souffle va diminuendo,” „elle fait des tourbillons, on en a plein les yeux, on en a dans la bouche, et le goût en est acre”

jelölő hatalomra törésének, új szubjektum formálódásának veszélyét, ám mindig van egy olyan kinti, külső rész, amelyen keresztül rizóma képezhető valamivel. A rizóma nem ismeri az imitálást, a hűségelvet, a strukturális modellek elvárásait: térkép, nem másolat. Ugyanígy, a novelizáció nem reprodukálja, nem másolja a filmet, hanem a kísérletezés, a valós felé nyitott térképpé rajzolja azt önmagával együtt, a rizómán belül. Nem reprodukál, hanem konstruál. A fa típusú, descartes-i szubjektumot feltételező, centralizált rendszerrel szemben a rizóma-térkép a novelizáció decentralizált szövedékeinek alakulásáról, a geometriai pontot elfoglalni nem tudó, folyton eltolódó, végső formát nem öltő, egymás között felcserélhető identitások sorozatáról ad pillanatnyi képet. A sorozatok és felcserélhetőség okán a rizóma soha nem vezethető vissza az Egyre, közege mindig az *éssel* összekapcsolódó nem-jelentő, nem-szubjektív sokféleség. Ebben a közegben már nem az eredeti, az Egy az értékes, nem a kiindulópont vagy a végcél számít, sokkal inkább a mozgás, az, ami *közötte* történik, a határmezsgyén. S éppen az a probléma az eredetet, a megkérdőjelezhetetlen jelentést hordozó eredet kereső megközelítéssel – ahogyan ez gyakran megesik az adaptációs kutatásokkal – hogy gátolja a leginkább Deleuze nevéhez fűződő, mozgásokra fókuszáló elemzést. A *Pourparlers* szerzője számára a lényeg mindig a *közöttiben*, egy már létező hullámon vagy találkozás-vonalon történik,<sup>66</sup> mivel a rizóma „nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes-lény, *intermezzo*. A rizóma szövetség, az és logikája.”<sup>67</sup>

Az irodalom, rizomatikusan olvasva, nem másolja, sokkal inkább megteremti a valóságot. A kétlaki novelizáció, kép és szöveg egymásba csúszásával, a kívültre történő rácsatlakozással könnyen belátható módon olyan plurális vagy többszörös teret hoz létre, melyben a kapcsolódási pontok sorozata mentén létrejövő különböző vonalak utat,

---

<sup>66</sup> Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, 165–184.

<sup>67</sup> „Un rhizome ne commence et n’aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-êtré, intermezzo,” (Gyimesi Timea ford.), in Deleuze és Guattari, 1980, 36.



egérutat nyitva, rizomatikus átjárást biztosítanak szövegből a filmbe, filmből a szövegbe, kép és szó között. Így hozza létre a művészet azt az új teret, amelyben a virtuálist aktualizálni, kifejezni képes. Nem állhatunk meg tehát az első lépésnél, a stratifikációs pillanatnál, hiszen módszerünk lényege, talán már sejthető, az egérutakon, átjárások mentén létrejövő mozgások követése, nem pedig megállítása. A második idő<sup>68</sup> az egyszerre látó, halló és érintő szubjektum deterritorializálását jelöli a haptikussá váló térben. A deterritorializáció folyamata a harmadik időben teljesedik ki, amikor a másik, mint egy *szupplementum*, „felüti a fejét, helyembe lép, helyettesít.”<sup>69</sup> A feladat tehát nem más, mint megmutatni, az adaptációelmélet fásult pontjai helyén és helyett a novelizáció alig felfedezett területén felbukkanó vonalak és sorozatok mentén létrejövő térkép hogyan rajzolja meg az irodalom kívülét, az irodalom önnön határait feloldó heterogént.

---

<sup>68</sup> Gyimesi, 2008, 27-8.

<sup>69</sup> *Uo.*, 28.

## **II. RÉSZ**

## II. AMERIKAI FILMEK ÉS FRANCIA REGÉNYEK

A festő ecsete, az író tollja és a rendező kamerája közötti párhuzam kidolgozója, Astruc a *caméra-stylo* fogalmával a filmrendező szerepét a regényíróéval tette összevethetővé. Az 1951-ben alapított *Cahiers du cinéma* azután továbbvitte ezt a gondolatmenetet, s a szerző [*auteur*] fogalmát tágabb kontextusban kezdte vizsgálni, a filmrendező művészi hozzáértésére, felkészültségére helyezve a hangsúlyt. Cristian Réka *Cinema and its Discontents: Auteur, Studio, Star*<sup>70</sup> című írásában azt vizsgálja, mennyiben figyelhető meg a francia szerzői elmélet hatása az amerikai kritikai diszkurzusban. Truffaut, állapítja meg Cristian, nem pusztán a klasszikus francia irodalom klisészerű adaptációit kritizálja 1954-ben megjelent cikkében,<sup>71</sup> a francia elméletet hagyományosan jellemző Amerika-ellenes felfogással szemben is fellépett.

A kreativitás, a rendező személyisége, egyedi stílusa<sup>72</sup> válik elsődlegessé, amit Truffaut gyakran hiányol azokból a klasszikus adaptációkból vagy minőségi filmekből [*tradition de la qualité*], amelyek számára a „papa moziját”<sup>73</sup> testesítették meg. Ezt az értéket elsősorban azoknál az amerikai rendezőknél fedezi fel, akik a hollywoodi stúdiórendszer megszorításai és szigorú szabályai ellenére felismerhető egyéniséggel rendelkeztek. Hiszen a Truffaut által elindított *politique des auteurs* középpontjában pontosan a szerző szerepének meghatározása állt, célja pedig a film, mint önálló kifejezésmóddal rendelkező művészeti ág elismertetése volt. Ez tehát azt jelenti, hogy míg kezdetben Astruc a *caméra-stylo* fogalmának segítségével az irodalmi szerző státuszának kiterjesztése révén igyekezett a filmet, a mozit a művészet rangjára emelni,

---

<sup>70</sup> Cristian, in Cristian és Dragon, 63-81.

<sup>71</sup> Truffaut, 1954.

<sup>72</sup> Ebbe a kategóriába tartoznak a vizsgált novelizációkat inspiráló amerikai filmek is.

<sup>73</sup> „[C]inéma de papa,” in Cristian, in Cristian és Dragon, 65.

addig Truffaut már ez utóbbi teljes önállósága mellett érvel. Az ehhez szükséges modellt, az új francia film számára követendő utat pedig, meglepő módon, éppen abban az amerikai kultúrában találta meg, amellyel szemben ez előbbi hagyományosan meghatározta önmagát.<sup>74</sup> A filmes kritikai diszkurzus alakulásában jelentős szerepet játszó, valamint a magas művészetek és a populáris mozi között húzódó határ elbizonytalanításához, kimozdításához hozzájáruló *politique des auteurs* Andrew Sarris közreműködésével jutott el az Egyesült Államokba.<sup>75</sup> A neves filmkritikus, Sarris amerikai kontextusba helyezte a *Cahiers du Cinéma* oldalain Truffaut és társai által kifejtett szerzői elméletet. Sarris számára szerzőnek tekinthető az a rendező, aki a hollywoodi stúdiórendszer szabályait felülírva képes, hozzáértése és stílusbeli következetessége révén, szignóként is működő személyes, egyedi művészi arculatot kialakítani. A francia *politique des auteurs* hatására, az ötvenes években a rendező számított a jelentés egyedüli létrehozójának. Ezt a szélsőséges és részrehajló megközelítést a későbbiekben sokan árnyalták vagy bírálták, de senki nem kérdőjelezi meg, hogy az irányzatnak köszönhetően nem csak a filmek recepciója vált komplexebbé, nem csak a filmes tanulmányok kaptak helyet a tudományos életben, de számos, feledésbe merült vagy kevésbé népszerű film és rendező tett szert ismertségre. Ahogy Robert Stam írja:

A szerzői elméletnek köszönhetően elfelejtett filmek és műfajok menekültek meg. Váratlan helyekről bukkantak fel szerzői személyiségek – elsősorban amerikai B-szériás filmek készítői, például Samuel Fuller vagy Nicholas Ray. Műfajokat mentett meg az irodalmi magas művészet előítéletétől – a thrillert, a western-t vagy a horrort például. A szerzői elmélet magukra a filmekre, valamint a rendező stílári szignójaként működő *mise-en-scène*-re irányította a figyelmet, s ezzel jelentős mértékben hozzájárult a filmelmélet és a metodológia fejlődéséhez. [...]

---

<sup>74</sup> Stam, Robert, *Film Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000, 87.

<sup>75</sup> Sarris, Andrew, „Note on the Auteur Theory in 1962,” in Braudy, Leo, Marshall Cohen és Gerald Mast (szerk.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, 515-518.

Elősegítette a film megjelenését az irodalmi tanszékeken, fontos szerepet játszva a tudományterület legitimizációjában.<sup>76</sup>

Gilles Deleuze szintén hasonló véleményt fogalmaz meg, amikor *A mozgás-kép. Film 1.* című műveben arról ír, hogy a B-szériás vagy kisköltségvetésű filmek újítoág hatottak a filmkép fejlődésére, alakulására. Mivel „a gazdasági kényszerek ragyogó ötleteket inspiráltak, a B-szériát gyakran tekinthetjük a kísérletezés és a kreativitás aktív középpontjának.”<sup>77</sup>

Amerikai kontextusban a szerző alakja elválaszthatatlan a kapitalista modell részét képező stúdiórendszerrel. A stúdiórendszer születése az 1920-as évek elejére nyúlik vissza, a harmincas évekre már teljesen kifejlődött, majd a negyvenes évek végéig, ötvenes évek elejéig virágzott. A gazdasági megfontolásokat prioritásként kezelő amerikai stúdiórendszer sikerre vitte a klasszikus narratív filmek tömeges gyártását. A II. világháborút követő időszakban, a negyvenes évek második felétől kezdve azonban csökkenni kezdtek a bevételek, amit részben a Hays-kódex néven is ismert Motion Picture Production Code szigorú szabályrendszerének tudhatunk be. Ez ugyanis megakadályozta a filmkészítőket abban, hogy gyorsan reagáljanak a változó nézői igényekre. Báron György a következőképpen foglalja össze a korszakot jellemző helyzetet:

[e]bben az időszakban szigorúan szabályozták azt is, mi mutatható meg a filmvászonon szexből, erőszakból. A stúdiók által elfogadott és a producerek számára kötelezővé tett Hays-kódex igen részletesen leírta, mi és meddig tehető közszemlére egy női testből, hogyan lehet ábrázolni a szexuális együttlétet

---

<sup>76</sup> „Auteurism also performed an invaluable rescue operation for neglected films and genres. It discerned authorial personalities in surprising places – especially in the American makers of B-films like Samuel Fuller or Nicholas Ray. It rescued entire genres – the thriller, the western, the horror film – from literary high-art prejudice. By forcing attention to the films themselves and to the mise-en-scene as the stylistic signature of the director, auteurism clearly made a substantial contribution to film theory and methodology. [...] It facilitated film's entry into literature departments and played a major role in the academic legitimization of cinema studies,” in Stam, 2000, 92.

<sup>77</sup> Deleuze, Gilles, *A mozgás-kép. Film 1.*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Palatinus, 2008, 203. Franciául: Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 223.

(pontosabban csak utalni rá), kik között lehetséges ilyesmi egyáltalán, vagy azt, hogy a bűnözőnek el kell nyernie megérdemelt büntetését a film végén. A Hays-kódexen örököző hivatalnokok gyakran mondatról mondatra átírták a forgatókönyveket (például a Casablancáét) igazából az övék volt az utolsó utáni vágás joga. A szabályok olyan merevek voltak, hogy a legszelídebb mai tévés szappanopera sem menne át a szigorú szűrőn. [...] sok hollywoodi filmből például két verzió készül: egy amerikai és egy tengerentúli. Ez nem csak azt jelenti, hogy utóbbiból hiányoznak a merészebb erotikus jelenetek, hanem azt is, hogy megnyugtatóbb, boldogabb a történet vége.<sup>78</sup>

Annak érdekében, hogy a közönség, és elsősorban a fiatal generáció érdeklődését újra felélesszék, a stúdiók idővel változtatásokat fogantatosítottak. Az egyik meghatározó irányváltás abban nyilvánult meg, hogy szabad kezet adtak addig ismeretlen, fiatal rendezőknek. Ez az új stratégia, a Motion Picture Production Code, Hollywood önkorlátozó szabálygyűjteményének enyhülésével, majd megszűnésével viszonylag nagy mozgásteret biztosított a filmkészítők számára, új kifejezési módoknak teret adva, mind a mainstream, mind a független filmek terén. A merész, korábban tabunak számító témákat is érintő filmek<sup>79</sup> váratlan sikere azt mutatta, hogy a közönség valóban valami újra, másra vágyott.

Ahogy arra Thomas Elsaesser<sup>80</sup> pontosan rávilágít, a hatvanas évek második felétől a nyolcvanas évek elejéig tartó érában a film világában bekövetkező változások a politikai és társadalmi átalakulások szélesebb kontextusába illeszkednek. Az időszakra rányomta bélyegét Martin Luther King meggyilkolása (1968), Richard Nixon lemondása (1974), a generációk közötti nyílt konfliktusok, a vietnámi háború elleni tüntetések és a

---

<sup>78</sup> Báron, György, „Filmtörténet tizennégy részben (VIII.), Hollywood aranykora – Az amerikai hangosfilm a harmincas évektől az ötvenesekig,” in *Filmtett*, 2001. Elérhető: <http://www.filmtett.ro/cikk/1398/hollywood-aranykora-az-amerikai-hangosfilm-a-harmincas-evektol-az-otvenesekig>

<sup>79</sup> Arthur Penn, *Bonnie and Clyde* (1967); Mike Nichols, *The Graduate* (1967); Dennis Hopper, *Easy Rider* (1968) stb.

<sup>80</sup> Elsaesser, Thomas, „American Auteur Cinema. The Last – or First – Picture Show?” in Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath és Noel King (szerk.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 37-72.

polgárjogi mozgalmak. Az amerikai filmművészet igyekezett reflektálni a társadalmon belül tapasztalható, egyre növekvő feszültségre. Ebben a kontextusban, ahogyan Elsaesser is hangsúlyozza, a filmrendezők fiatal generációja (Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Coppola, George Lucas) új lendületet adott az amerikai filmművészetnek, s ebben gyakran éppen európai kollégáik hatását figyelhetjük meg (Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, és még sokan mások). A fiatal amerikai rendezők nem csak európai kollégáik filmjeivel ismerkedtek meg, de azzal az elméleti háttérrel is, ami a fentebb már említett filmkritikusnak, Sarrisnak köszönhetően nyert teret az Egyesült Államokban.

Ugyanakkor, a filmes hatások kapcsán túlzottan leegyszerűsítő lenne valamiféle egyirányú folyamatról beszélni, hiszen a kortárs francia filmek gyakran tartalmaznak többé-kevésbé explicit utalásokat olyan amerikai filmrendezők műveire, akiket a francia kritika *auteur*nek tekintett. Jól ismert példák az ilyen amerikai hatás nyílt felvállalására az Alain Resnais *Tavalay Marienbadban* [*L'année dernière à Marienbad*, 1961] című filmjében feltűnő, életnagyságú Hitchcock figura, vagy az egyértelmű utalás Humphrey Bogartra Jean-Luc Godard *Kifulladásig* [*À bout de souffle*, 1960] című alkotásában. Az amerikai és európai rendezők kölcsönös megbecsülése tehát a filmkészítésben és a filmelméletben is megnyilvánuló transzatlanti párbeszéd kialakulásához vezetett.



Jean-Paul Belmondo és Humphrey Bogart a *Kifulladásig* (*A bout de souffle*, 1960) című filmben

Az európai hatás mellett, az amerikai avantgárd jelentett fontos inspirációt a fiatal rendezők számára. Walter Metz szerint, „az Egyesült Államokban, az 1960-as években az avantgárd vetette fel először, hogy a filmben ’radikális lehetőségek’ rejlenek,”<sup>81</sup> hiszen erőteljes társadalomkritikát fejeznek ki, miközben a cenzúra által a filmi reprezentációból korábban kizárt embereket, magatartásformákat és eseményeket ábrázolnak. Ez a jellegzetesség az önmagát Hollywood ellenében definiáló filmekben általánosan fellelhető. Jellemző továbbá a fiatal rendezőkre, hogy módszereiket gyakran dokumentumfilmesektől kölcsönözték, de a nézői azonosulás ellenében ható, s ezért a klasszikus hollywoodi filmekben szisztematikusan került filmes eszközöket (kimerevítés, zoomolás, lassított felvétel stb.) szintén előszeretettel alkalmazták. Ahogy Elsaesser és King<sup>82</sup> írja, a New American Cinema képviselői elutasították a klasszikus hollywoodi filmek számos jellemzőjét, s e tekintetben a kor európai filmeseivel rokoníthatók. A mainstream hollywoodi filmek által tükrözött klasszikus reprezentációk, klisék

<sup>81</sup> „[...] it was with the avant-garde of the 1960s that the idea of film’s ‘radical potential’ was first advanced in the United States,” in Metz, Walter, „What went wrong? The American Avant-Garde Cinema of the 1960,” in Paul Monaco (szerk.), *The Sixties: 1906-1969. History of the American Cinema* (Vol. 8), New York, Scribners and Sons, 2001, 233.

<sup>82</sup> Elsaesser, 2004; valamint King, Noel, „The Last Good Time We Ever Had. Remembering the New Hollywood Cinema,” in Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath és Noel King (szerk.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 19-36.



elvetésében a hagyományos társadalmi értékekkel szembeni csalódottság jut kifejeződésre. A csodás környezetbe helyezett tökéletes szereplők helyett a mozinézők valami egészen mással szembesültek:

a filmvásznon csüggedt, céltalan vagy (ön)pusztításra kész szereplők tűntek fel. [...] Soha nem tapasztalt költői vizuálissal rajzolódott ki egy teljesen új Amerika: [...] vidéki sivárság, motelek, elhagyott iparvidékek, konzervatív vallási közösségek, a holt szezon üdülői. Az amerikai világ reménytelenséget árasztó, nyomasztó, lehangoló tereiben pedig megjelent [...] az esélytelen, a reménytelenül kívül rekedt, a törvényen kívüli, a dolgozó kisember vagy a kiábrándult, középosztálybeli főhős. S ahogyan azt számos bűnöző esetében láthattuk *Bonnie és Clyde* óta, a boldogságot, a szabadságot már nem a család keretein belül keresik, a romantikus, heteroszexuális párkapcsolat kezdettől fogva kudarcra van ítélve, vagyis nem jelenti a narratíva végpontját.<sup>83</sup>

Ez a kísérletező kedv azonban radikális változáson ment keresztül 1975-ben, amikor Steven Spielberg kasszasikere, a *Cápa* új, anyagi szempontból még lukratívabb utat mutatott Hollywood számára. Spielberg filmje tulajdonképpen véget vetett egy rövid, de termékeny kísérletező időszaknak, amikor a filmvásznon egy addig láthatatlan Amerika tárult elénk. Ahogy Elsaesser megjegyzi, „az 1970-es években az út még olyan irányokba is leágazott, amelyekre (sajnálatos módon) senki nem lépett, s túl sok csalódott, perifériára szorult tehetség adta fel vagy hallgatott el.”<sup>84</sup> Az egyikük az egyetlen filmet elkészítő Barbara Loden volt.

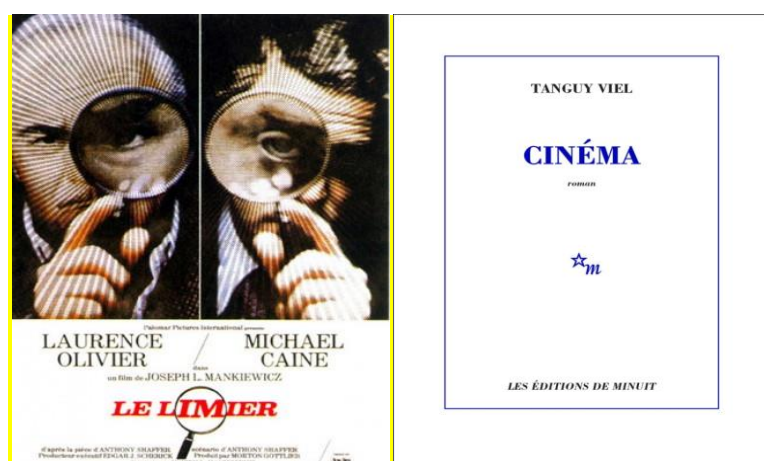
---

<sup>83</sup> „[...] aimless, depressive or (self-)destructive characters on the screen [...] A whole new America came into view [...] one came across rural backwaters, motels, rust-belt towns and Bible-belt communities, out-of-season resorts and other places of Americana, whose desolation or poignancy had rarely been conveyed with such visual poetry [...] Above all, there is the notable bias for the underdog, the outsider, the outlaw, the working man or disaffected middleclass protagonist, whose ideas of happiness and freedom imply emotional bonds that are lived outside the nuclear family, and for whom the romantic, heterosexual couple is not the end-point of the narrative, but doomed from the start, as in the many criminal couple films made in the wake of *Bonnie and Clyde*,” in Elsaesser, 2004, 38, 58.

<sup>84</sup> „[...] in the 1970s: one can see several forks in the road, leading in directions (regrettably) not taken, and too many talents gave up in frustration, or were sidelined and subsequently fell silent,” in *Uo.*, 39.

## II.1. JOSEPH L. MANKIEWICZ *A MESTERDETEKTÍV* (1972) ÉS TANGUY VIEL *CINÉMA* (1999), VALAMINT NICHOLAS RAY *JOHNNY GUITAR* (1954) ÉS CATHERINE SOULLARD *JOHNNY* (2008)

Tanguy Viel regénye, a *Cinéma*, Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) utolsó játékfilmjének a feldolgozása. Mankiewicz 1972-ben készítette el, Anthony Shaffer darabja alapján, *A mesterdetektív* című filmet, Michael Caine és Laurence Olivier főszereplésével, amelyet a kritika szinte egyöntetű pozitív fogadtatásban részesített. A forgatókönyvet Anthony Shaffer készítette, saját, Tony-díjjal is elismert kamaradarabja alapján. A két főszereplőt a kor nagy színészei, Laurence Olivier (Andrew Wyke szerepében) és Michael Caine (Milo Tindle szerepében) alakítják. A filmben nyújtott alakításukért mindkettőjüket jelölték a legjobb férfi főszereplőnek járó Oscar-díjra. A filmet jelölték továbbá a legjobb rendező és a legjobb eredeti filmzene kategóriákban is. Laurence Olivier elnyerte a New York Film Critics legjobb színésznek járó díját, Anthony Shaffer pedig Edgar díjat kapott a forgatókönyvért.



*A mesterdetektív (Sleuth, 1972)*

Shaffer kezdetben nem akarta eladni a megfilmesítéshez szükséges jogokat, mert attól tartott, hogy a filmadaptáció aláássa a darab színpadi sikerét. Végül mégis kötélnek állt, s bár arra számított, hogy színpadi színészei fogják alakítani a filmszerepeket is, Mankiewicz végül Olivier-t és Caine-t kérte fel arra, hogy eljátsszák az egymás ellen lélektani hadviselést, ádáz hatalmi harcot folytató két férfi szerepét.



Andrew Wyke (Laurence Olivier) és Milo Tindle (Michael Caine) *A mesterdetektívben* (Sleuth, 1972)

A gazdag arisztokrata, Andrew Wyke, sikeres író, detektívregények elismert szerzője, vidéki kastélyában fogadja a fiatal, feltörekvő, olasz származású fodrászt, Milo Tindle-t. Tulajdonképpen így már kirajzolódni látszik a hetvenes évek Angliájának két archetípusa, a gazdag arisztokrata, szemben a fiatal jött-menttel, aki divatos szakmája révén épp most kezdett nagyobb vagyonra szert tenni. A kezdeti udvariaskodó puhatolódzás, kedélyes csevegés után Wyke gyorsan rátér a lényegre: tudja, hogy Tindle viszonyt folytat feleségével, Marguerite-tel. Wyke meglepő módon arról beszél, szívesen lemond a nőről Milo javára, de figyelmezteti az ifjú szeretőt, felesége nagy lábon él, ha meg akarja őt tartani, akkor megfelelő életszínvonalat kell számára biztosítania. A problémára azonban egyből megoldást is javasol Tindle-nek. Azzal az ötlettel áll elő,

hogy rendezzenek meg egy álbetörést. Milo így hozzájut Wyke feleségének az ékszereihez, Wyke-ot pedig bőségesen kárpótolja majd a biztosításból befolyó jelentős összeg. Milo, botor módon, elfogadja Wyke ajánlatát, és a két férfi nekifog a terv megvalósításának. Ezzel párhuzamosan elszabadulnak az indulatok, s a fordulatos, kiszámíthatatlan végkifejletű cselekmény során hol az egyik, hol a másik férfi kerül hatalmi pozícióba, míg végül mindketten elveszítenek mindent. A színlelt rablás végén ugyanis Andrew pisztolyt ragad, és elárulja, az egész tervet csak azért találta ki, hogy megleckéztesse Milót, akit azzal fenyeget, hogy megöli. A megalázott Milo lelkileg megtörve életéért könyörög. De a bosszúszomjas Wyke meghúzza a ravaszt. Pár nappal később, egy rendőr, bizonyos Doppler nyomozó csönget be Wyke-hoz, mondván, Milo Tindle eltűnése ügyében nyomoz. Andrew először úgy tesz, mintha semmi köze nem lenne az ügghöz, de hamar világossá válik számára, hogy a rendőr mindent tud. Reménytelenül igyekszik ártatlanságát bizonyítani, s most rajta a sor, hogy szánalmasan összeomolva bevallja, mi történt a házban. Azt állítja, csak rá akart ijeszteni Milóra, meg akarta alázni ellenfelét, de nem ölte meg, valójában vaktöltényt használt. Arról pedig fogalma sincs, hogy mi történt a férfival távozása után. Mivel a rendőr bizonyítékokat talál a házban, mégis letartóztatja Andrew-t gyilkosság vádjával. De még mielőtt elhagynák Wyke otthonát, Doppler felfedi valódi kilétét. Megtudjuk, hogy Milo öltözött be rendőrnek, hogy bosszút álljon Wyke-on.

Amikor úgy tűnik, hogy egy döntetlenben kiegyezhetne a két férfi, újabb párbaj kezdődik közöttük, ami azután valódi gyilkossággal végződik. Milo elmeséli, hogyan látogatta meg Wyke szeretőjét, Teát, hogy megölje. Ezután, Andrew távollétét kihasználva, bizonyítékokat rejtett el a házban, melyek fényében a hamarosan a helyszínre érkező rendőrök Wyke-ot fogják letartóztatni Tea gyilkosságának vádjával. Andrew kétségbeesve keresi az inkrimináló bizonyítékokat. Amikor Milo elismeri, hogy

az egész kitaláció, csak még egyszer meg akarta leckéztetni Wyke-ot, utóbbi fegyvert fog rá. Újabb csavarként a történetben, a fiatal férfi előadja, hogy éppen erre a reakcióra számított Andrew részéről, és ezért valóban kihívta a rendőrséget. Ha Wyke megöli, egyből el fogják kapni. Ezzel azonban Milo már túl messzire megy, az újra megalázott Andrew, aki nem hisz neki, lelövi. Ebben a pillanatban meghalljuk a közeledő rendőrautók hangját, véget vetve a két férfi között zajló, a másik kijátszására és megalázására irányuló bosszúk sorozatából álló játszmának.



A párbaj – Andrew és Milo

Ez a játszma extradiegetikus szinten is zajlik, kezdettől fogva. Már a hat nevet feltüntető stáblista is ennek a része. Annak érdekében, hogy a film kimenetelével kapcsolatban a nézők végig bizonytalanságban maradjanak, a két szereplőt felvonultató film elején fiktív, a filmben nem szereplő személyeket is feltüntettek. A stáblista szerint Alec Cawthorne Doppler nyomozót játssza, John Matthews Tarrant őrmestert, míg Eve Channing – Mankiewicz egy korábbi filmje, *A mindent Éváról* [*All About Eve*, 1950] két szereplőjének, Eve Harringtonnak és Margo Channingnak a nevéből ered – Marguerite Wyke-ot, Teddy Martin pedig Higgs közrendőrt. Valójában azonban csak Olivier és Caine jelennek meg a filmvásznon. Tehát, a másik manipulálásának szándéka,

reakciójának anticipációja nem csak a két szereplő szintjén jelenik meg, a megtévesztés mint motiváció rendező és néző viszonyát is jellemzi.



A félrevezető stáblista egy részlete

A filmet feldolgozó *Cinéma* című regény nem az egyetlen adaptáció, ami Mankiewicz filmjéből készült. A kétezres évek nagy remake-lázában Mankiewicz szövevényes, fordulatokban gazdag története újra a figyelem középpontjába került. A darab újraírására a neves szerzőt, Harold Pinter-t kérték fel, aki saját bevallása szerint nem látta az eredetit. Az elismert Shakespeare-rendező, Kenneth Branagh is fantáziát látott a projektben, így ő vállalta a rendezést. A főszerepben Jude Law és Michael Caine látható. Az a Michael Caine, aki 1972-ben Milót alakította a 2007-es változatban Andrew szerepében tűnik fel. A díszlet pedig kortárs művészek (Anthony Gormley, Gary Hume, Ron Arad) nevéhez fűződik. A neves rendező, forgatókönyvíró és színészek részvétele ellenére, az 1972-es filmmel ellentétben, *A mesterdetektív* remake-je nem aratott nagy sikert, és túlnyomórészt negatívan fogadta a kritika.



Michael Caine (Andrew Wyke) és Jude Law (Milo Tindle)

a 2007-ben készült remake plakátján

Tanguy Viel<sup>85</sup> *Cinéma* című regényének a „narrátora olyan mozirajongó, akinek rajongása egyetlen filmre korlátozódik. Ezt az egy filmet viszont több százszor megnézte, ismeri kívülről, belülről, egész léte a filmnézés élménye köré szerveződik [...], s azon fáradozik, hogy a film elmesélése révén az olvasó is láthassa azt.”<sup>86</sup> A minden találkozás mélyén ott rejlő különös vonzás magyarázza tehát Tanguy Viel önkényesnek tűnő filmválasztását. A szerző egy beszélgetés során vall arról, hogy írói karrierjének egy nehéz időszakában azért volt szüksége egy filmre, éppen Mankiewicz ezen filmjére, hogy

<sup>85</sup> Tanguy Viel regényei kapcsán a kritika nem véletlenül emlegeti az *écriture cinématographique* kifejezést. Szövegeiben gyakran tűnik fel a mozi mint téma, de előszeretettel játszik filmes műfajokkal és kísérletezik mozgóképes technikák irodalmi újrahasznosításával is. Eddig megjelent művei: *Le Black Note*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998; *Cinéma*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999; *Tout s'explique: réflexions à partir d' „Explications” de Pierre Guyotat*, Paris, Inventaire-Invention, 2000; *L'Absolue Perfection du crime*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001; *Maladie*, Paris, Inventaire-Invention, 2002; *Insoupçonnable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006; *Paris-Brest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009; *Cet homme-là*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009; *Hitchcock par exemple*, Paris, Naïve, 2010; *Un jour dans la vie*, Lyon, Librairie Passages, 2010; *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013; *Article 353 du Code pénal*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

<sup>86</sup> „[...] un narrateur cinéophile dont la cinéphilie se limite à un seul et unique film, qu’il prétend avoir vu et revu des centaines de fois, qu’il connaît par cœur, autour duquel tourne toute son existence [...], et qu’il aimerait parvenir à nous faire voir en nous le racontant,” in Gonzalez, Rémi, *Ivre d’images et saoulé de paroles, la figure du narrateur cinéophile obsessionnel chez Tanguy Viel*, Autour de l’ivresse, Toulouse, France, 2014, 1. Elérhető: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01088625/document>

inspirációt nyerjen.<sup>87</sup> A regény ötlete, tudjuk meg az interjúból, egy különös kettősségből született meg. Egyrészt, az írói válságba került Viel képtelen volt írni. Másrészt, éppen ebben az időszakban nagy hatással volt rá Mankiewicz filmje. Amikor elkezdett a filmről írni, még nem tudta, hogy ez csupán orvosság lesz a bajaira, vagy valóban könyv születik a merész vállalkozásból. Egy filmes alkotás és az irodalmi aspiráció különös találkozásában, a saját befogadási tapasztalásainak narrátorává váló néző-író révén született tehát meg Mankiewicz alkotásának az adaptációja. Az egyes szám első személyű szöveg teljes egészében elmeséli Mankiewicz játékfilmjét. A film narratív kibontakozását lépcsőről lépésre követő, név és múlt nélküli, földrajzilag nem lokalizálható narrátor arra tesz kísérletet, hogy a lehető legteljesebb elemző leírást adjon a filmről, rögeszméje tárgyáról, így bizonyítva egyszer s mindenkorra, hogy egy fantasztikus alkotásról van szó.

Mankiewicz alkotása olyan klasszikus kultfilm, amit a nagy mozirajongók becsülnek igazán. Bár elismert hollywoodi rendező készítette, de nem szerepel a legismertebb filmek listáján. Ez a tény azért fontos, mert némi mozgásteret biztosít az irodalmi remake készítője számára, aki nem épít a befogadói emlékezetre, hiszen az olvasók jelentős része számára nem lesz egyből felismerhető a forrásfilm. Így elegendő hely marad a film és a szöveg közé beilleszkedő narrátor számára,<sup>88</sup> aki elejétől végéig elmeséli a számára oly fontos film történetét. A narrátori hang ugyanakkor nem elégszik meg a filmes események összefoglalásával, elbeszélésébe magyarázatokat, a filmmel, a szereplőkkel és az őket alakító színészekkel, valamint saját nézői tapasztalásaival kapcsolatos kommentárokat fűz. Elbeszélésének tárgya oly mértékben magával ragadja, hogy a

---

<sup>87</sup> Stevens, Noémie és Lison Noël, „Seconde main,” in *Récitsentreamis*, 2011. Elérhető : <http://recitsentreamis.over-blog.com/article-seconde-main-entretien-avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.html>

<sup>88</sup> Ld. Colard, 2015, 71.



szöveg által újrakeretezett filmi világgal szemben esetlegesen megfogalmazott bárminemű kritikus észrevételt kategorikusan elutasít.

Catherine Soullard regénye, a *Johnny*, Nicholas Ray *Johnny Guitar* című amerikai westernfilmjének az újraírása. A film kapcsán érdemes újra megidézni Jean-Luc Godard-t, aki a következőket írta az amerikai rendezőről, Nicholas Ray-ről (1911-1979), akinek legsikeresebb időszaka éppen az ötvenes évekre esett: „Eddig létezett a színház (Griffith), a költészet (Murnau), a festészet (Rossellini), a tánc (Eisenstein) és a zene (Renoir). De mostantól létezik a film is. A film pedig nem más, mint Nicholas Ray.”<sup>89</sup> Ray az ötvenes években készítette el két legismertebb filmjét, a *Johnny Guitart* (1954) és a *Haragban a világgalt* [*Rebel Without a Cause*, 1955], ami nem sokkal a főszereplő, James Dean halála után került a mozitermekbe. Ez a film jelentette rendezői karrierje során a legnagyobb üzleti sikert, s azóta is Ray legismertebb filmjeként tartják számon.



*Johnny Guitar* (1954) és *Johnny* (2008)

<sup>89</sup> „Il y avait le théâtre (Griffith), la poésie (Murnau), la peinture (Rossellini), la danse (Eisenstein), la musique (Renoir). Mais il y a désormais le cinéma. Et le cinéma, c’est Nicholas Ray,” in Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard, Les années Cahiers (1950 à 1959)*, Paris, Flammarion, 1989, 119.

A film forgatókönyve Roy Chanslor azonos című regényéből készült.<sup>90</sup> Bár a stáblistán Philip Yordan neve van feltüntetve, valójában Ben Maddow-nak tulajdonítják a forgatókönyvet, aki a McCarthy érában feketelistára került. A filmet a Republic Pictures Corporation készítette. Érdekessége, hogy ez volt a stúdió utolsó Trucolor eljárással készített filmje. A Trucolor eljárásban rejlő kromatikus lehetőségek maximális kiaknázásának, az időnként a mesterkéltségig túlzott színek teatralitásának köszönhetően a mai napig szokatlannak számítanak a film telített színei.

Ebben az időben, a kis stúdiók között a Republic volt a legjelentősebb. A velük kötött szerződés értelmében a rendező, Nicholas Ray viszonylag alacsony költségvetésből dolgozott ugyan, de cserébe jelentős kreatív szabadságot kapott. A film producere Herbert J. Yates volt. A főbb szerepekben Joan Crawfordot (Vienna), Sterling Haydent (Johnny Logan, alias Johnny Guitar), Mercedes McCambridge-t (Emma Small), Scott Bradyt (The Dancin' Kid), valamint Ward Bondot (John McIvers) láthatjuk.



Vienna (Joan Crawford) és Johnny (Sterling Hayden)

---

<sup>90</sup> Chansler, Roy, *Johnny Guitar*, New York, Simon and Schuster, 1953.

A *Johnny Guitar* 1954-ben bemutatott amerikai western. A film, a vadnyugati filmek kliséit kimozdítva, két nő közötti vetélkedést, ádáz harcot teszi meg központi motívumának. A férfi szereplők többé-kevésbé passzív résztvevői a két nő, Vienna és Emma között zajló, pisztolypárbajig fokozódó küzdelemnek. Vienna, a film női főszereplője, egy poros, arizonai kisvárosban, Albuquerque-ben működtet szalont, s tart fenn szoros kapcsolatot Dancin' Kiddel, egy útonállóval, s csapatával. Vienna egykori szerelme, a párbajhős *Johnny Guitar* több éves távollét után tűnik fel újra, hogy munkát vállaljon a városban. Vienna ellenlábasának, Emma Smallnak sikerül a település lakosságának nagy részét maga mellé állítania Viennával szemben, akit azzal vádolnak, hogy Dancin' Kid csapatával részt vett a városka bankjának kirablásában. Emma Small vezetésével a város lakói felgyújtják a szalont, és Vienna felakasztására készülnek. Johnny Guitar az utolsó pillanatban közbelépve megmenti Vienna életét, akivel Dancin' Kid rejtékhelyén húzzák meg magukat. Emma csapatával felfedezi a titkos helyet, és tüzet nyitnak Viennáékra. Vienna azonban megöli Emmát, majd a film végén Johnnyval együtt távozik.



Vienna és Emma (Mercedes McCambridge)

Már ebből a rövid összefoglalóból is kiderül, hogy a film kitágítja a klasszikus western műfaji határait, túllép annak kliséin. Természetesen találunk szép számmal archetipikus narratív és technikai elemeket is, mint a magányos hős, a törvényen kívüli, az egyén és a közösség konfliktusa, vagy megemlíthetjük a beállítás/ellenbeállítás klasszikus használatát is. Mégis, a klasszikus kódok olyan elrendeződése figyelhető meg Ray-nél, amely a műfaj kimozdítását segíti elő.<sup>91</sup> Hiszen, azzal ellentétben, amit a cím implikál, a valódi főszereplő nem egy férfi, s a filmben nem két férfi párbaja a fő téma. Megtalálható ugyan a klasszikus párbajmotívum, de két független nő áll egymással szemben. Az események, a mozgás ellenpontosításaként, gyakran zárt térben zajlanak, a fizikai küzdelem helyett a szópárbajt előnyben részesítve.

A western műfaji határait feszegető, szerelmi háromszöget felvonultató film politikai színezetet is kapott, hiszen alig burkolt módon kritizálja a McCarthy szenátor nevéhez fűződő boszorkányüldözést. Nem csak a feketelistára került Ben Maddow forgatókönyvíró kapcsán merül fel ez a gondolat. A jó és a gonosz klasszikus oppozícióján túl, Ray filmje a mccarthyizmus időszakának finom kritikáját hordozva illeszkedik a korszakban megjelenő politikai westernek sorába. A film visszatérő motívumai, a zsarolás, a hamis vádak és a megalapozatlan ítéletek az ötvenes évek Amerikájának nyomasztó hangulatát idézik meg. A film férfi főszereplője, Sterling Hayden maga is kénytelen volt megjelenni az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság előtt, míg a lincselő tömeg egyik vezéralakjának szerepét Ray éppen arra a Ward Bondra bízta, aki a Mozgóképes Szövetség az Amerikai Ideálok Megőrzéséért [Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals] nevű szervezet tagjaként aktív részt vállalt a boszorkányüldözésben. Ebben a kontextusban nem nehéz az Emma és Vienna közötti nyílt konfliktusban politikai implikációt (is) látni.

---

<sup>91</sup> Demange, Jacques, „Johnny Guitar, un western atypique,” in *Le mag cinema – Un magazine pour les cinéphiles*, 2014. Elérhető: <https://lemagcinema.fr/films/johnny-guitar-western-atypique/>



Vienna

A western műfajába sorolt film nem lett igazán népszerű Amerikában, annak ellenére, hogy az európai kritikusok nagy lelkesedéssel fogadták. Godard mellett, az új hullám másik jeles képviselőjét, François Truffaut-t szintén lenyűgözte a film dialógusainak költőisége, merész színhasználata és teatralitása: „A *Johnny Guitar* irreális, tündéri western, a szépség és a szörnyeteg western változata, álom nyugatról. A cowboyok a táncosok bájával esnek össze és halnak meg. A (Trucolor) szín felerősíti a különösség érzését; időnként nagyon szépek élénk árnyalatai, és mindig váratlanok.”<sup>92</sup> A filmben felfedezett értékek arra ösztönzik Truffaut-t, hogy Ray személyében a *politique des auteurs* újabb tagját köszöntse. Martin Scorsese szintén Ray rajongója volt, különösen nagyra értékelte az amerikai rendező sajátos színhasználatát.<sup>93</sup> Godard-tól Truffaut-n keresztül Pedro Almodovarig, számos rendező idézte meg filmjében Rayt, így tisztelegve a rendező előtt. Wim Wenders pedig nem csak utalásokkal tisztelgett Ray előtt saját filmjeiben, közös munka is köti az amerikai rendezőhöz. Együtt készítették el 1980-ban,

<sup>92</sup> „*Johnny Guitar* est un western irréel, féérique, la belle et la bête du western, un rêve de l'Ouest. Les cow-boys s'y évanouissent et meurent avec des grâces de danseuses. La couleur (par Trucolor) contribue au dépaysement ; les teintes sont vives, toujours inattendues, quelques fois très belles,” in *Arts*, február, 1955. Elérhető: <http://acpaquitaine.com/0809/wp-content/uploads/2009/08/cinememoire-johnny-guitare.pdf>

<sup>93</sup> Ld. Scorsese, Martin, *The Martin Scorsese Presentation of Johnny Guitar*, USA, 1954. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=PAw7y76awqk>

Ray élete végén, az amerikai rendező utolsó napjait bemutató *Nick's Movie* vagy *Lightning Over Water* címen is ismert dokumentumfilmet. 1998-ban Jonathan Rosenbaum filmkritikus a száz legjobb amerikai film közé sorolta a *Johnny Guitart*. De nem csak rendezők, a mozirajongók egy szűkebb csoportja szintén nagyra értékeli Ray kevésbé ismert munkáit is. Érdekes megemlíteni, hogy az előző fejezetben tárgyalt Tanguy Viel egyik művében, a 2010-ben publikált *Hitchcock, par exemple*-ban, a filmrajongó narrátor által összeállított, minden idők legjobb 10 filmje között szerepel a *Johnny Guitar*.<sup>94</sup> A filmből 2004-ben musical-adaptáció született, Nicholas van Hoogstraten, televíziós producer vállalkozásában, Joel Higgins szövegével, Martin Silvestri és Joel Higgins zenéjével. A főszerepeket Judy McLane, Ann Crumb, Steve Blanchard és Robert Evan játszották. Az előadás megkapta a legjobb musicalnak járó Outer Critics Circle díjat.

A film kapcsán fontos kiemelni a tér sajátos használatát, pontosabban a kereten kívüli tér aktív jelenlétét. „Akár a hanghatások – a robbanások, a vihar –, akár egy esemény töredékes láttatása révén, a nézők és a szereplők tekintete gyakran téved a kereten kívüli tér felé.”<sup>95</sup> A képalkotásban a nézői képzelet jut szerephez, amikor a rendező csupán sugallni kíván a kép keretén kívül eső teret szemlélő szereplő segítségével. Jacques Demange kiemeli<sup>96</sup> az akasztási jelenetet, ahol a halál metonimikusan jelenik meg, a filmvászon bal szélén lógó kéz, a halott test egy részletének formájában.

---

<sup>94</sup> Viel, Tanguy, *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, 2010, 41.

<sup>95</sup> „Que ce soit par le son – les explosions, la tempête du début – ou par la vision fragmentaire d'un événement, les regards du spectateur et des personnages se déportent fréquemment du plan,” in Demange, *I.m.*

<sup>96</sup> *Uo.*

A film alapján készült novelizációban, amely egyetlen végtelen mondatban adja vissza a narrátor nézői élményét, Catherine Soullard<sup>97</sup> szintén kiaknázza a kereten belül és a kereten kívül eső tér kapcsolatából fakadó lehetőségeket. Filmes és irodalmi tér egymáshoz illesztése során a filmes elbeszélést gyermekkorából és családja múltjából táplálkozó (ön)életrajzi ihletésű történetekkel szövi össze. Ezek középpontjában a film főszereplője, Vienna alakja által megidézett anya áll. Az anya helyett, aki már nem tud beszélni, a narrátor igyekszik rekonstruálni múltját, a film történetén keresztül. A személyes, fiktív vagy valós élettöredékeket hol a film egy jelenete, hol pedig éppen a nem látható, a képkereten kívül maradó idézi meg.

---

<sup>97</sup> A többek között filmkritikusként is dolgozó Catherine Soullard eddig megjelent regényei: *Judas*, Paris, Autrement, 1999; *Palmito d'évian*, Paris, Calmann-Levy, 2005; *Bouchère*, Paris, Calmann-Levy, 2006; *Johnny*, Paris, Éditions du Rocher, 2008; *Les Asperges*, Paris, Éditions du Passage, 2010; *Mal dedans*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011; *Vous avez Jupiter dans la poche*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2015; *Suzanne, 1947*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2017.

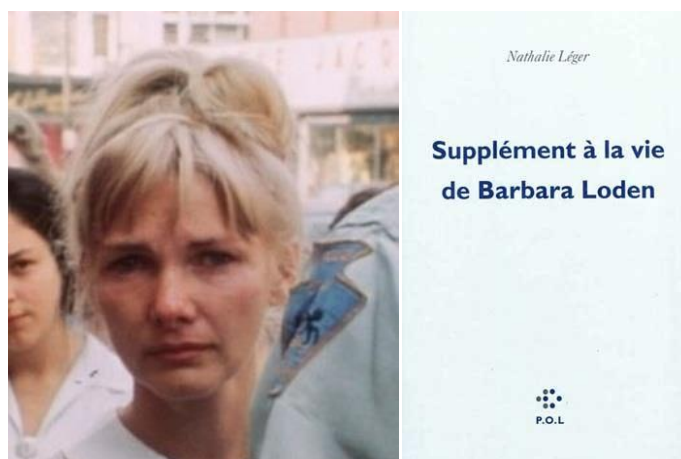
## II.2. BARBARA LODEN *WANDA* (1970) ÉS NATHALIE LÉGER *SUPPLÉMENT À LA VIE DE BARBARA LODEN* (2012)

A kereten kívüli tér hasonló használata figyelhető meg Nathalie Léger-nél is, aki Barbara Loden, amerikai színésznő és rendező egyetlen játékfilmjét idézi meg *Supplément à la vie de Barbara Loden* című regényében. Az 1970-es road-movie különböző állomásait végigjárva igyekszik Léger megrajzolni Barbara Loden képét, Wanda történetén keresztül. A könyv narrátorát egy filmes enciklopédia szerkesztője arra kéri fel, hogy írjon rövid cikket Barbara Lodenről. Ám a narrátort magával ragadja írásának tárgya, s végül egy egész könyvet szentel a témának, hogy elmesélje Wanda történetét az első képkockától az utolsóig, miközben feltérképezi a rendező életének legfontosabb epizódjait.

Barbara Loden *Wanda* című filmjét ma már a New American Cinema egyik kiemelkedő alkotásának tekintik. A *cinéma vérité*, a francia új hullám és az amerikai avantgárd által inspirált road-movie az Egyesült Államokban teljesen feledésbe merült annak ellenére, hogy 1970-ben a Velencei Filmfesztiválon elnyerte a kritikusok díját. Kevesen tudják, ki volt Barbara Loden, honnan jött és milyen művek főződnek a nevéhez. Ahogyan az sem igazán köztudott, hogy évtizedekkel egyetlen játékfilmje elkészülése után hogyan és miért kezdett a film népszerűsége szert tenni az Atlanti óceán mindkét oldalán. Ezekkel a kérdésekkel is foglalkozik Nathalie Léger 2012-ben kiadott regénye, intermediális dialógust kezdeményezve amerikai film és kortárs francia irodalom között. Mivel Loden neve és munkássága szinte teljesen ismeretlen a hazai tudományos életben, ezért feladatomnak tekintem, hogy a dolgozat keretein belül róla bővebben szóljak, azzal a céllal, hogy művét elhelyezzem az amerikai filmtörténet kontextusában. Ez már csak

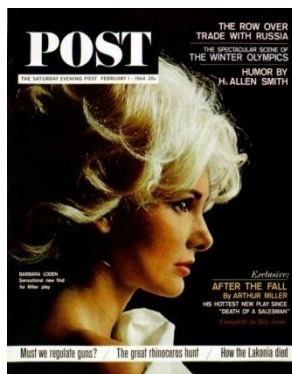


azért is indokolt, mivel a film kapcsán számos kapcsolódási pont fedezhető fel a korábbi fejezetekben tárgyalt elméleti kerettel.



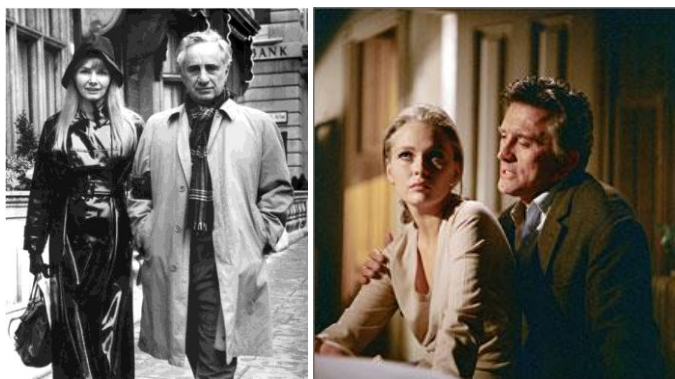
**Barbara Loden Wanda Goronsky szerepében (*Wanda*, 1970)**

Barbara Loden (1932-1980), színésznő, rendező, és ahogy gyakran hozzátesszik, Elia Kazan második felesége, 1932-ben született Észak-Karolinában. A vallásos, ám érzelmileg sivár gyermekkort nyújtó nagymama képe megidéződik Loden filmjének első képkockáin. Loden 17 éves korában hagyja el otthonát, és New Yorkba költözik, ahol a Copacabana nevű, ismert éjszakai szórakozóhelyen táncolt, dolgozott modellként, s közben órákat vett Paul Mann Actors Workshopjában. Az ötvenes évek elején hozzáment Larry Joachim producerhez. Később megismerkedett az akkor már híres Elia Kazannal, aki 23 évvel idősebb nála. Kazan egy kisebb szerepet adott neki a *Vad folyó*ban [*Wild River*, 1960], majd Ginnyt játszotta a *Ragyogás a fűben* [*Splendor in the Grass*, 1961] című filmben. Kiemelkedő szakmai sikert Arthur Miller a *Bűnbeesés után* [*After the Fall*, 1964] című drámájának színpadi változatában nyújtott Monroe-alakításával ért el, melyért elnyerte a legjobb színésznőnek járó Tony-díjat 1964-ben.



*Loden Maggie-ként a Bűnbeesés utánban (After the Fall, 1964)*

Kapcsolata Kazannal nem volt problémamentes, ezt tükrözi a férfi *A megegyezés* [*The Arrangement*] című 1967-es, önéletrajzi elemeket is tartalmazó regénye, amit ma leginkább önfikciónak neveznék. A könyv sikerén felbuzdulva Kazan forgatókönyvet, majd filmet készített a könyvből. A női főszerepet Lodennek szánta, míg Eddie szerepére igyekezett megnyerni Marlon Brandót, de a Warner Brothers producerei végül Kirk Douglast szerződtették. A Warner Brothers úgy ítélte meg, hogy Douglas és Loden nem alkotnának sikeres párost, ezért Gwen szerepének megformálását a *Bonnie és Clyde*-ban [*Bonnie and Clyde*, 1967] nemzetközi sikert arató Faye Dunaway-re bízta. Loden árulásként élte meg Kazan részéről, hogy a személyes élményeikre reflektáló filmből ő végül kimaradt. Egy évvel *A megegyezés* [*The Arrangement*, 1969] bemutatója után készült el, egyfajta filmes válaszként, saját alkotása, a *Wanda*, amit a kritikusok lelkesedéssel fogadtak a Velencei Filmfesztiválon.



Balra: Barbara Loden és Elia Kazan (1969); Jobbra: Faye Dunaway (Gwen/Loden) és Kirk Douglas (Eddie/Kazan) *A megegyezésben* (*The Arrangement*, 1969)

Loden 1970-ben forgatta a *Wanda* című filmet, a „mozgófilmes esztétikai kaland rövid pillanata”<sup>98</sup> ez a korszak, amit ma New American vagy New Hollywood Cinema néven ismerünk. Bár a film stílusát tekintve egyedi, számos jellegzetessége a New American Cinemával rokonítja. A film rendezője, forgatókönyvírója és főszereplője is Barbara Loden. Lodenen kívül egyetlen hivatásos színész, Michael Higgins szerepel a filmben, a többiek mind amatőrök. Loden 1960. március 27-én olvasott Alma Malone-ról a *Sunday Daily News* hasábjain. Malone elhagyta családját, gyermekeit és útnak indult. Egy ideig céltalanul jött-ment, majd megismerkedett Mr. Ansley-vel, akivel megpróbáltak kirabolni egy bankot. A férfi életét vesztette a bűncselekmény elkövetése közben, így Malone egyedül ült a vádlottak padján. Tettéért 20 év börtönre ítélte a bíró, akinek ezért a nő köszönetet mondott. Loden sehogyan sem tudta megérteni Malone viselkedését, s ez arra ösztönözte, hogy felgöngyölítse a részleteket, hátha valamiféle magyarázatot talál Malone, számára érthetetlen, reakciójára. Mivel nem állt rendelkezésére megfelelő háttéranyag, illetve nem kapott engedélyt arra, hogy személyesen felkeresse Malone-t a börtönben, arra jutott, hogy a fellelhető

<sup>98</sup> „[B]rief moment of cinematic aesthetic adventure,” in King, Noel, “The Last Good Time WeEver Had. Remembering the New Hollywood Cinema,” in Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath és Noel King (szerk.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 19.

információdarabkákat saját élményeivel ötvözi annak érdekében, hogy Alma Malone megfilmesített története megszülessen. Wanda Goronsky néven tehát részben az a női figura jelenik meg a filmben, akivé Loden is válthatott volna: „Ha otthon maradok, eladóként dolgoztam volna, 17 évesen férjhez megyek, szülök néhány gyereket, és minden hétvégén leiszom magam. Szerencsére elmenekültem, de még évekig olyan voltam, mint Wanda: élő halott.”<sup>99</sup>

A film tehát duplán igaz történeten alapul: egyrészt Alma Malone története az életrajzi alapot nyújtja, míg a hiányzó elemeket, a történet réseit Loden személyes élményeivel tölti ki, önéletrajzi réteget adva a filmhez. Wanda Goronsky alakja közvetve vagy közvetlenül Alma Malone és Barbara Loden személyes történetének összefonódásából bontakozik ki. A Wanda/Alma/Barbara közötti kölcsönhatást tovább erősíti az a tény, hogy Loden nemcsak forgatókönyvíróként és rendezőként alakítja Wanda figuráját, hanem a címszerepet játszó színésznőként is: nemcsak játssza Wandát, hanem ő maga válik Wandává a filmben.<sup>100</sup> Az életrajzi és önéletrajzi valóság, valamint a fikció úgy fonódik össze a filmben, hogy közben a műfaji határok elmosódnak, kimoszulnak.

Ahogy azt már említettem, Loden 1960-ban olvasta Alma Malone történetét. A film 10 évvel későbbi bemutatója részben azzal magyarázható, hogy Loden nem tudta összeszedni a független filmhez szükséges összeget, ami végül nagyon alacsony költségvetésből valósult meg. Loden (Wanda szerepében) és Michael Higgins (Mr. Dennis szerepében) kivételével a színészek mind amatőrök voltak. A stáb néhány főből

---

<sup>99</sup> „Si j'étais restée, j'aurais été vendeuse, je me serais mariée à dix-sept ans, j'aurais eu des enfants et je me serais soulée le vendredi et le samedi soir. J'ai eu la chance de partir, mais pendant des années encore, j'ai été comme Wanda, une morte-vivante,” in Ciment, Michel, „Entretien avec Barbara Loden (sur Wanda),” in *Positif*, n°168, 1975, 34.

<sup>100</sup> „Wanda én vagyok (...) Én is ilyen voltam. Nem volt önálló identitásom. Az emberek elvárásai szerint alakultam.” „Wanda, it's me (...) I used to be a lot like that. I had no identity of my own. I just became whatever I thought people wanted me to become,” in *The Los Angeles Times*, 1971.

állt csupán: a forgatókönyvíró és rendező Loden mellett Nicholas Proferes operatőr és vágó, Lars Hedman fény- és hangtechnikus, valamint Christopher Cromin asszisztens dolgoztak a filmen. A forgatáshoz kézi kamerát és elsősorban dokumentumfilmekhez alkalmazott 16 mm-es filmet használtak. Ez a megoldás egyrészt olcsóbb volt, mint a standard 35 mm-es film, másrészt a komoly dokumentumfilmes szakmai háttérrel rendelkező Proferes munkája révén egyfajta dokumentarista jelleget kölcsönzött a filmnek.<sup>101</sup> Bérénice Reynaud hívja fel a figyelmet arra, hogy bár ezeket a döntéseket részben anyagi megkötések indokolták, a végeredmény mégis a játékfilm és a dokumentumfilm egyfajta különös egyvelege lesz.<sup>102</sup> a hatvanas évek Amerikáját kegyetlen, maró realizmussal ábrázoló játékfilm.

Wanda egy pennsylvaniai bányász felesége, két gyermek anyja, aki hagyja, hogy a dolgok történjenek. Csak „lebeg,”<sup>103</sup> mondja róla Elia Kazan. Wanda könnyen belemegy a válásba, szó nélkül lemond a gyerekekről. A válás kimondása után úgy távozik, ahogyan érkezett: tanácstalanul, hajában csavarókkal, kezében egy fehér, női táskával. Se otthona, se munkája, cél nélkül jön-megy, amikor összetalálkozik Mr. Dennis-szel, akinek útítársa és szeretője lesz, majd tettestársa a férfi által kitervelt bankrablásban. A film végigköveti útjukat, melynek végén a férfi meghal, a nő pedig börtönbe kerül. Két kisstíliű bűnöző, két törvényen kívüli utazása, a klasszikus hollywoodi narratívákban szinte soha nem látott, reménytelen iparvidékeken, szénmezőkön át, kopottas bárókban, leharcolt motelekben, elhagyott parkolóknál. A *Bonnie és Clyde* ellenpontjaként működő, furcsa pár útját bemutató film az amerikai élet ritkán látott aspektusait kompromisszumok nélkül

---

<sup>101</sup> Proferes készítette többek között a *Free at Last* című, a *cinéma vérité* jegyeit magán hordozó filmet Martin Luther Kingről, ami az 1969-es Velencei Filmfesztiválon elnyerte a legjobb dokumentumfilmnek járó díjat.

<sup>102</sup> Reynaud, Bérénice, „For Wanda,” in Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath és Noel King (szerk.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 223-248.

<sup>103</sup> „Floating [...] une femme qui flotte,” in Duras, Marguerite, „L’homme tremblant. Conversation entre Marguerite Duras et Elia Kazan,” in *Cahiers du cinéma*, n° 318, 1980, 6.

feltáró, valódi road-movie. Lodentől gyakran kérdezték, hogy a *Bonnie és Clyde* után készült alkotásra inspiráló módon hatott-e Arthur Penn filmje. Loden azonban élesen elhatárolódott ettől a megközelítéstől, s a *Film Journal*-nak adott interjújában a következőket mondta 1971-ben:

A forgatókönyvet mintegy 10 évvel a *Bonnie és Clyde* előtt készítettem [...] Egyébként sem izgatott a film, mert valószerűtlen volt túlidealizált szereplőivel... Ilyen emberek soha nem kerültek volna ebbe a helyzetbe, soha nem élték volna ezt az életet – egyszerűen túl szépek voltak [...] *Wanda Bonnie és Clyde* ellenpontja.<sup>104</sup>

Don DeLillo hasonló analógiát fejt ki a *Woman in the Distance* című cikkében, amikor arról ír, Loden „érzelmeiktől nem, de előre megtervezett hatásoktól mentes” filmje a „*Bonnie és Clyde* világának sötét oldala, szürke, érdes, torz.”<sup>105</sup>



Balra: *Bonnie és Clyde*; Jobbra: *Wanda és Mr. Dennis*

A film első jelenetei a narratíva számos elemét megelőlegezik. Wanda, aki hamarosan elhagyja családját, a nővére házában ébred, a szürke bányászvidék közepén. A történet során soha nem lesz saját otthona, és soha nem fog visszatérni családja körébe:

---

<sup>104</sup> „I wrote the script about ten years before Arthur Penn made *Bonnie and Clyde*. [...] I didn’t care for [it] because it was unrealistic and it glamorized the characters... People like that would never get into those situations or lead that kind of life – they were too beautiful [...] *Wanda* is anti-Bonnie and Clyde,” in Reynaud, *I. m.*, 225.

<sup>105</sup> „[...] is the dark side of the moon of Bonnie and Clyde, flat, scratchy, skewed, without choreographed affect but not without feeling,” in DeLillo, Don, „Woman in the distance,” első megjelenés, *The Guardian*, November 1, 2008. Elérhető: <http://kinokorner.blogspot.hu/2008/11/woman-in-distance.html>

vagyis a kötelező hollywoodi történet éppen ott ér véget, ahol Loden filmje elkezdődik. Wanda késik a bíróságról, ahová a férje által kezdeményezett válás kimondása miatt kell mennie. Mire megérkezik, hajában csavarókkal, egész lénye azt a leírást látszik alátámasztani, amit az életük részleteiről, felesége közömbös viselkedéséről beszámoló férj adott a bírónak, miközben rá várakoztak. Hasonló a helyzet Lodennel is, akiről nagyrészt annyit tudunk, amennyit az ismert és elismert Elia Kazan elmond róla interjúkban, életrajzi vagy önfikciós műveiben. Reynaud hívja fel a figyelmet a Lodenről és Wanda alakjáról elhangzottak között megfigyelhető párhuzamra. A filmi elbeszélés bírósági jelenete során Wandáról panaszkodó férj a következőket mondja: „Semmi nem érdekelt [...], nem törődött velünk, nem foglalkozott a gyerekekkel. Még a reggelit is én készítettem el munka előtt.”<sup>106</sup> Kazan pedig így ír feleségéről: „Nem törődött a háztartással, minden a feje tetején állt. Én viszont régimódi ember vagyok.”<sup>107</sup>

Wanda könnyen belemegy a válásba, a bíróságon egyszer sem néz a férjére, a gyerekeire. Wanda magányos, izolált alakja nagy hajcsavaróival kontextuson kívülnek hat a bíróság komor atmoszférájában. Nathalie Léger említi meg, hogy Wanda úgy viseli ezeket a hajcsavarókat, mintha a végeredmény fontos lenne számára; ugyanakkor a vágyott hatást nem éri el, soha nem látjuk tökéletes Monroe-frizurával annak ellenére, hogy megvan hozzá szőkesége. Ez a szubverzív gesztus nem csupán a hollywoodi csillogás és tökéletesség ellenpontosítása, de arra is utal, hogy Wanda soha nem fog megfelelni a társadalmi elvárásoknak. Bár becsavarja a haját (a nőiesség erőteljes jeleként), de soha nem lesz olyan a frizurája, viselkedése, narratívája, amelyet elvárna tőle akár a társadalom, akár a mainstream filmek világa.

---

<sup>106</sup> „She didn’t care about anything [...] never took care of us, never took care of the kids. I used to get up for work, made my own breakfast.”

<sup>107</sup> „Elle ne s’occupait plus de l’entretien de la maison, la laissait à l’abandon, et je suis assez vieux jeu,” in Kazan, Elia, *Une vie* (ford., Jacobs, Jérôme), Paris, Grasset, 1998, 766.

A bírósági jelenet után, melynek során elveszíti családját, Wanda a helyi ruhagyárba indul, de ott azzal fogadják, hogy nem tartanak többé igényt munkájára. Az úgynevezett amerikai álomtól egyre távolabb kerülő nő egy idegen férfival tölti az éjszakát, aki másnap reggel az út szélén hagyja és elhajt. Wanda az álmodozás *par excellence* színterét, a mozitermet választja menedékként, ahol elalszik. Már egyedül van a nézőtéren, amikor felriad és rájön, valaki ellopta a pénztárcáját. A mozi, a mitikus hely, ahol az álmok valóra vál(hat)nak így válik az illúzióvesztés terévé, ahol azt a kicsit is elveszik tőle, ami még megmaradt. Nehéz nem úgy nézni ezt a jelenetet, mint a hollywoodi stúdiók ideológiájának kritikáját, főként annak fényében, hogy a film elkészítése után Loden minden korábbi kapcsolatát felszámolta Hollywooddal. De a filmes jelenetet személyes szinten is értelmezhetjük: Hollywood szó szerint elveszi Loden életét, amikor helyette Faye Dunaway-t választják, hogy Kazan *A megegyezés* című filmjében eljátssza Gwent, Loden alteregóját.

Miután kirabolják, Wandának nem marad semmije, csak a ruha, amit visel és egy üres, fehér táska, amihez szemmel láthatólag nagyon ragaszkodik. Wanda ekkor – a teljes nincstelenség pillanatában, amikor már nincs veszítenivalója – lép be egy bárba, ahol megismerkedik Mr. Dennis-szel, és vele marad annak ellenére, hogy a férfi, aki éppen kirabolja a bárt, megpróbálja lerázni. De Wanda most először ragaszkodik ahhoz, hogy maradjon, és szándékát kifejezésre juttatja. A férfi végül beletörődik a helyzetbe, és együtt, egy párként távoznak.

Wanda a szeretője és bűntársa lesz, autót lopnak, kisstílű bűncselekményeket követnek el. Alig-alig szólnak egymáshoz, szavak helyett gesztusaik üzennek. Mr. Dennis, aki ha szól arrogáns és erőszakos, nem igen hasonlít a *Bonnie és Clyde*-ből vagy a *Kifulladásigból* [*A bout de souffle*] ismert bűnözőkre, akik már-már romantikus, szerelmes férfiak. Mr. Dennis képtelen gyengéd vagy akár együtt érző lenni, egyszerűen



csak parancsokat osztogatva rendeli el, mit tehet, és mit nem tehet Wanda. Még azt is előírja, hogy milyen ruhát viseljen.<sup>108</sup> Wanda engedelmesen követi az utasításokat, fehér ruhát vesz, magas sarkú, fehér cipővel, s mintegy befejező gesztusként, az elvárt nőiesség jegyében, kifesti a körmét, mielőtt visszaülne a lopott autóba. Wanda úgy fest fehér ruhájában, mint egy ifjú menyasszony, de a boldogságot ígérő pillanatot azonnal megtöri Mr. Dennis kérdése Wanda férjéről és gyerekeiről. Loden filmje utalás szintjén megidézi a kötelező hollywoodi történetet és annak végkifejletét, de csak azért, hogy abszurditását hangsúlyozva, szubverzív módon kimozdítsa azt.

A film egy későbbi jelenetében is megidéződik a kötelező történet: egy elliptikus vágás után a néző Wandát látja, amint belép egy hotelszobába, ahol Mr. Dennis valamivel babrál éppen. A szemmel láthatóan terhes Wanda képe arra ösztönzi a nézőt, hogy eljuttasson a közös gyermek születésével lehetségessé váló happy end gondolatával, de gyorsan kiderül, a látszat csal, Wanda álmossága egy tervezett bankrablás során játszandó szerep része csupán; egy olyan szerep része, amelyet Wanda nem szívesen játszik el. „Nem tudom megtenni,” mondja, mielőtt eltűnik a fürdőszobában. De Mr. Dennis, aki ekkor szólítja a film során először Wandát a nevén, meggyőzi. A jelenet központi eleme a tükör, ami másodszor jelenik meg a filmben, de a tükörkép most már nem Wandát mutatja egyedül: Mr. Dennis és a nő egymás mellett állnak, mintegy megismételve első találkozásukat – ismétlés különbséggel.

---

<sup>108</sup> „Nincs nadrág! Nem viselhetsz nadrágot, amíg velem vagy! Megmondtam, hogy szerezz magadnak egy rendes ruhát!”



### Tükörjelenetek

Amikor Wanda végül mégis vállalja, hogy részt vesz a bankrablásban, Mr. Dennis egy papírlapot nyom a kezébe, hogy megtanulja a tervezett rablás egymást követő mozzanatait, éppen úgy, ahogyan a színésznő is megtanulja szerepét. Isabelle Huppert<sup>109</sup> Loden filmhez fűződő viszonyának a metaforájaként értelmezi a jelenetet, ami ugyanakkor Kazanhoz való kötődésének természetére is utal: „Loden saját színésznői tapasztalatait képezi le (és az a tény, hogy a színész Higgins Kazan öltönyét viseli a jelenetben csak megerősíti ezt az értelmezést).”<sup>110</sup> Wandának tehát meg kell tanulnia a szerepét, miközben a Kazan ruháit viselő Mr. Dennis úgy osztogatja az instrukciókat, mint egy filmrendező. Később azután minden a tervek szerint látszik alakulni, ám ekkor Wanda, akinek a banknál kellene újra Mr. Dennis-hez csatlakozni, eltéved, és túl későn ér a tett színhelyére, Mr. Dennis-t a rendőrök már lelőtték.

Wanda újra magányos kóborlásba kezd. A film végén ugyanott tart, mint az elején: csakúgy, mint a válása után, újra egyedül van, nincs semmije, csak az üres, fehér kistáskája. Wanda megint sodródik, „igyekszik ugyan kitörni hátrányos helyzetéből, de nincsenek meg hozzá a szükséges eszközei,” magyarázza Loden a *The Mike Douglas*

<sup>109</sup> Interjú Isabelle Huppert-tel a film 2004-ben Franciaországban forgalomba hozott DVD-változatán.

<sup>110</sup> „Loden was commenting about her own experience as an actress (and the fact that Higgins was wearing Kazan’s suit only confirms this interpretation),” in Reynaud, *I. m.*, 241.

*Show*<sup>111</sup> vendégeként. Wanda mozgásban van ugyan, de nem halad semerre. Amikor azt látjuk a vásznon, hogy egy idegen férfi társaságában iszik egy bárban, az az érzésünk, mintha már láttuk volna ugyanezt a jelenetet a film elején. Az ismétlés azonban alapvető különbséget is magában rejt: Wanda most először hallatja a hangját, most először képes nemet mondani egy férfinak. Sötétedéskor pedig egy másik szórakozóhelyen talál menedéket, egy ismeretlen nő meghívására.

A film utolsó jelenete Wandát mutatja, ahogyan iszogató emberek között üldögél. Mégis, a film záróképe – a François Truffaut készítette *Négyszáz csapás*<sup>112</sup> című alkotást megidéző kimerevítés – újra izolált, magányos emberként mutatja Wandát. A kimerevített kép annak a hosszú svenknek az ellenpontozásaként interpretálható, amely a távolból követte Wanda mozgását a film elején. Most azonban, DeLillo szavaival élve, azt látjuk, ahogyan a „szürke salakkal borított tájban még éppen csak felismerhető, távoli alak pontosan megrajzolt személlyé válva ül, magányosan a tömegben, fájdalmasan, csendben, elgondolkodva.”<sup>113</sup>



Wanda a film elején és a záróképen

<sup>111</sup> *The Mike Douglas Show*, John Lennonnal és Yoko Onóval. Elérhető: <http://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw>

<sup>112</sup> *Négyszáz csapás (Les quatre cents coups)*, rend., Truffaut, François, Les Films du Carrosse, 1959.

<sup>113</sup> „[...] distant figure in a landscape of grey slag is now a fully formed person, sitting alone in a crowd, in silence and pain, thinking,” DeLillo, *I.m.*

Az európai filmkritikusok lelkes fogadtatása ellenére, Loden filmje nem kapott jelentős figyelmet az Egyesült Államokban, s a New York-i bemutató után gyorsan feledésbe merült. A film elkészítése után Loden több forgatókönyvet is írt Nicholas Proferes operatőrrel. A pozitív kritikáknak köszönhetően önbizalomra tett szert, s igyekezett tovább építeni filmrendezői karrierét, egészen 1980-ben bekövetkező, korai haláláig. Loden egy interjú során a következőket mondta McCandlish Phillips-nek: a film elkészítéséig „nem tudtam igazán, hogy ki is vagyok, hogy mit kellene kezdenem az életemmel.”<sup>114</sup> Annak ellenére, hogy nem sikerült elegendő pénzt szereznie további filmek megvalósításához Kazan is beszámol arról, milyen változásokon ment keresztül felesége:

Amikor először találkoztam vele, nem volt más választása, csak vonzerejére támaszkodhatott. De a *Wanda* utáni időszakban már nem volt erre szüksége, nem viselt többé alakját hangsúlyozó ruhákat, már nem tűnt törékeny, a férfiaktól függő, bizonytalan nőnek, [...] éreztem, hogy elveszítem.”<sup>115</sup>

Bár tele volt tervekkel, Loden nem készített több játékfilmet; színésznőként és színházi rendezőként folytatta szakmai életét, saját színtársulata élén. A mainstream film világából kiábrándulva, lemondott a Hollywood és a Broadway nyújtotta lehetőségekről, hogy Off-Off-Broadway produkciókban vegyen részt, gyakran Nicholas Proferesszel közösen. Miloš Formant, a Columbia Egyetem filmes tanszékének alapítóját, aki nem tudta, hogy Lodent rákkal diagnosztizálták, olyannyira lenyűgözte munkássága, hogy

---

<sup>114</sup> “I never knew who I was, or what I was supposed to do,” in Phillips, McCandlish, “Barbara Loden escaped ‘Wanda trap,’” in *Daytona Beach Morning Journal*, 1971, március 20, 25. Elérhető: <http://news.google.com/newspapers?nid=1873&dat=19710320&id=QU4fAAAAIBAJ&sjid=jtEEAAAIBAJ&pg=703,4983573>

<sup>115</sup> „Elle n’avait guère eu d’autre choix que d’utiliser son *sex-appeal*. Mais après *Wanda*, elle ne se comportait plus de la sorte ; elle n’en avait plus besoin. Débarassée de vêtements qui mettaient ses charmes en valeur, elle ne se présentait plus comme la petite femme fragile, dépendante des hommes de pouvoir. [...] Je me rendais bien compte que j’étais en train de la perdre,” in Kazan, Elia, *Une vie*, (ford. Jérôme Jacobs), Paris, Grasset, 1998, 766.

tanítani hívta a tanszékre. Loden azonban Proferest ajánlotta maga helyett, aki jelenleg is ott tanít.<sup>116</sup>

Megjelenésekor a független filmet csak New York-i mozikban mutatták be, és hamar el is felejtődött. Ugyanakkor számos amerikai kritikus lelkesen nyilatkozott Loden filmjéről. Roger Greenspun például azon a véleményen volt, hogy „nem könnyű jobb, érzékenyebb s mégis nehéz alkotást elképzelni egy első filmes rendezőtől.”<sup>117</sup> Egy másik kritikus, Vincent Canby egyszerűen csak annyit írt: „*Wanda* fantasztikus”, hozzátéve, hogy a film „eredetisége hatásai hitelességében, jól megválasztott nézőpontjában, valamint tudatos önfegyellemmel elért technikai letisztultságában rejlik.”<sup>118</sup> Kevin Thomas a *Los Angeles Times*-től Loden „különleges filmjéről”<sup>119</sup> írt, míg Rex Reed *The Daily News*-ban megjelenő cikke arra mutat rá, hogy „Wanda nyomasztó életéből Loden aranyat készített”<sup>120</sup> filmjében, amit a Long Island Press úgy reklámozott, mint „egyetlen hamis hang nélküli, csodálatos színészi alakítással”<sup>121</sup> megkomponált alkotás. Loden 1972-ben még a híres *The Mike Douglas Show*-ba<sup>122</sup> is meghívták, melynek házigazdái John Lennon és Yoko Ono voltak, de egyéb publicitást nem kapott a film. Loden nevét szinte egyetlen amerikai filmtörténet sem említi, amihez részben hozzájárulhatott az a tény is, hogy a feministák vagy nem vettek tudomást a műről, vagy élesen kritizálták azt, mivel Wanda alakjában csupán egy olyan nőt láttak, aki képtelen szabadságával bármit kezdeni.

---

<sup>116</sup> Ld. Reynaud, *I.m.*, 234.

<sup>117</sup> „It would be hard to imagine better or more tactful or more decently difficult work for a first film,” in Greenspun, Roger, „Young Wife Fulfills Herself as a Robber: Barbara Loden’s Film Opens at Cinema II - ‘Wanda’ Improves With Its Turn to Action”, in *The New York Times*, 1971, március 1. Elérhető: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F0DE2D6113FE63ABC4953DFB566838A669EDE&pagewanted=print>

<sup>118</sup> „[...] made unconventional by the absolute accuracy of its effects, the decency of its point of view and the kind of purity of technique that can only be the result of conscious discipline,” in Canby, Vincent, „Wanda’s a Wow,” in *The New York Times*, 1971, március 21. Elérhető: <http://wandathemovie.com/>

<sup>119</sup> „Extraordinary movie”

<sup>120</sup> „Out of Wanda’s Leaden Life Miss Loden Makes Pure Gold”

<sup>121</sup> „Beautifully acted and without a false note”

<sup>122</sup> Elérhető: <http://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw>

Európában, és különösképpen Franciaországban azonban mindig élt egyfajta érdeklődés a film iránt. Az 1970-es Velencei Filmfesztiválon bemutatott film eljutott Cannes-ba, illetve az 1979-es Edinburgh-ban megrendezett Nemzetközi Filmfesztiválra. Az 1980-as deauville-i vetítést Loden már nem élhette meg. De Marguerite Duras a film rajongójává vált,<sup>123</sup> és minden követ megmozgatott annak érdekében, hogy megszerezze a forgalmazási jogokat, s így szélesebb körben ismertté tegye a filmet. Ez végül nem neki, hanem Isabelle Huppert színésznőnek sikerült, aki 2004-ben DVD-n hozta forgalomba Loden filmjét. 2005 októberében pedig New Yorkba utazott, hogy közvetítésével *Wanda* visszajusson Amerikába egy vetítés erejéig. Nathalie Léger, kortárs francia író, az Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) igazgatója, a DVD-nek köszönhetően vált Loden rajongójává, s írta meg a *Supplément à la vie de Barbara Loden* című könyvét, ami 2012-ben jelent meg a P.O.L.-nél. A megjelenést követően a könyv elnyerte a Prix du Livre Inter-t. De ezzel még nem ér véget *Wanda* franciaországi kalandja, hiszen Marie Rémond, színésznő és színházi rendező, 2013-ban mutatta be a *Vers Wanda* című darabot a Théâtre National de la Colline színpadán. A darab Loden filmje, Léger könyve és egyéb releváns dokumentumok, interjúk alapján készült. Lodenhez hasonlóan, Rémond nemcsak rendezi a darabot, de a címszerepet is ő játssza.

Isabelle Huppert elkötelezettségének köszönhetően hosszú évtizedes elfeledettség után került vissza a film az Egyesült Államokba, 2005-ben. A következő évben DVD-n is megjelenő film szélesebb közönséghez is eljuthatott. De a valódi áttörés egy szerencsés véletlennek köszönhető. 2007-ben, Ross Lipman, az UCLA filmrestaurátora és független filmes rábukkant a film eredeti tekercseire egy elhagyatott, lebontásra ítélt hollywoodi laborban, amit azután az UCLA Film & Television Archive restaurált a Gucci és a The Film Foundation támogatásával. 2010-ben újra levetítették a filmet a nyolcadik MOMA

---

<sup>123</sup> Ld. Duras, Marguerite, *I.m.*, 4-13.

International Festival of Film Preservation keretein belül, ahol Sofia Coppola, kortárs filmrendező mutatta be az alkotást. Ugyanabban az évben ismét szerepelt a Velencei Filmfesztivál programjában, 2011-ben a BFI London Film Festival-on és Los Angelesben, a Festival of Preservation során is levetítették. 2012-ben a Maryland Film Festival-on láthatták a nézők, ahol John Waters filmrendező az egyik kedvenc filmjeként említette Loden alkotását. Egy másik kritikus, Jonathan Rosenbaum pedig minden idők 100 legjobb filmje közé sorolta azt. Érdekes módon, a francia figyelemnek köszönhetően Amerikában is egyre nagyobb népszerűsége tesz szert a film, s az idő múlásával egyre inkább a New Hollywood éra és a független amerikai film mérföldkövéként tekintenek rá.

Az európai filmekből ismert társadalmi *malaise*-t megmutató, a hollywoodi klisék ellenében készült produkció a New American Cinema vonulatához társítható,<sup>124</sup> de a francia új hullám hatásai is érezhetők (Loden Godard *Kifulladásig* című, ikonikus filmjét említi fontos hatásként). A film egyik legérdekesebb, több szinten is megfigyelhető sajátossága az a mód, ahogyan Loden a valóság és fikció keveredését kezeli. Loden úgy lépi át a műfaji határokat, hogy azokat folyamatosan elmosza, kimozdítja. A saját tapasztalásaival kiegészített valós történet, Alma Malone története Wanda alakján keresztül fikcionalizálódik, akit maga a színész-rendező alakít. Léger szavaival, „egy nő saját történetét mondja el egy másikén keresztül” (S 14),<sup>125</sup> s az életrajz vagy biopic így mozdul el az életfikció, vagy biofikció, míg az önéletrajz az önfikció irányába, vagy inkább valamiféle *ön-élet-fikció* [*auto-bio-fiction*] felé. A fikció kontextusába ágyazott valóságdarabok önreflexív elemeken keresztül is megjelennek, amikor implicit utalások révén a rendező Hollywoodhoz és az amerikai mozihoz fűződő viszonyát mutatja meg,

---

<sup>124</sup> Alacsony költségvetés, dokumentarista stílus, 16mm-es, szemcsés film, kézikamera, természetes fények és helyszínek, kis stáb, amatőr színészek, a társadalom periferiájára szorult szereplők.

<sup>125</sup> „une femme raconte sa propre histoire à travers celle d’une autre”

vagy saját tapasztalataira reflektál, a híres férj, Kazan árnyékában élő és dolgozó színésznőként, rendezőként.

Az új hullám és a New American Cinema kapcsán már említett transzatlanti dialógus megújításán túl, az egyik alapvető pont, ahol Léger kortárs novelizációja kapcsolódik Loden filmjéhez éppen az életrajzi, önéletrajzi és fiktív elemek e jellegzetes elrendeződésének megjelenítése. A regény narrátorát egy szerkesztő felkéri, hogy rövid cikket írjon Barbara Lodenről egy készülő, filmes enciklopédia számára. Ám a narrátort magával ragadja írásának tárgya (ugyanúgy, ahogy Loden járt Alma történetével); annyira a megszállottjává válik, hogy végül egy egész könyvet szentel a témának, amelyben a filmi elbeszélés mediátorává váló néző-narrátor elmeséli *Wanda* történetét az első képkockától az utolsóig.

Nathalie Léger<sup>126</sup> könyvének egyik legszembetűnőbb sajátossága a fragmentált, töredezett szerkezet, amit a szerző egy interjúban<sup>127</sup> azzal magyaráz, hogy így „tudott a leírás tárgyát képező film területére lépni.”<sup>128</sup> A fragmentum tehát az egyik olyan eszköz, amely biztosítja a folyamatos átjárást film és írás között. Ezenkívül, a fragmentum sajátos, a filmihez hasonlatos, ritmust is kölcsönöz a szövegnek, a bekezdések között szisztematikusan megtalálható, a filmképen kívüli tér mintájára kialakított és az el nem mondottat, a meg nem mutatottat reprezentáló fehér sávval. Ennek a szerkezetnek megvan továbbá az az előnye is, hogy „az elbeszélés különböző szintjeit képes összetartani.”<sup>129</sup> Alma és Wanda történetét, Barbara Loden életét és munkásságát, a narrátor és az anya életének egyes epizódjait. Ahogy a narrátor Loden filmjének történetét

---

<sup>126</sup> Nathalie Léger, az Institut Mémoires de l'édition contemporaine igazgatónöje, számos kiállítás kurátora, három könyv szerzője. Műveiben a társművészetekre – színházra, fényképészetre és mozira – nyitott irodalom jut főszerephez. Eddig publikált művei: *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006; *L'Exposition*, Paris, POL, 2008; *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, POL, 2012.

<sup>127</sup> Devésa, Jean-Michel, „Entretien avec Nathalie Léger,” Librairie Mollat, Bordeaux, France, 2012. Elérhető: <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbara-loden-9782818014806.html>

<sup>128</sup> „[...] permettait d'aller sur le terrain de l'objet qui était décrit, c'est-à-dire un film,” in *Uo*.

<sup>129</sup> „[...] conjuguer des niveaux de récit assez divers,” in *Uo*.



meséli, a film narratív terének kibomlásával párhuzamosan ugyanis újabb és újabb történetek tűnnek elő, mintegy a film rejtett hajtásaiból.

A narrátor anyja társaságában nézi a filmet. Közvetlenül válása után, az anya órákon át lézengett a Cap 3000 nevű, amerikai modell alapján épült, modern bevásárlóközpontban. Ez az élmény egyértelműen a frissen elvált, cél nélkül tébláboló, filmbéli Wanda alakjával társítja őt. Anya és lánya nem csupán a filmről beszélgetnek, hanem a narrátor munkájáról is, aki egyre mélyebbre ássa magát a témában, s igyekszik minden elérhető dokumentumot felkutatva, a lehető legközelebb jutni Loden életéhez, a filmen keresztül. A narrátor motivációja tehát eredendően biografikus jellegű, csakúgy, mint Loden esetében. Az Amerikába is ellátogató narrátor végigjárja a forgatás helyszíneit, mintegy újra megrajzolva a Wanda által bejárt utat. Az irodalmi szövegben így megidéződnek, újrateremtődnek a filmi terek, de ezekből nem pusztán a Lodennel kapcsolatos életrajzi vonatkozások hajtódnak ki; önéletrajzi színezetet is kapnak, hiszen ezek a terek a narrátor saját utazásának, saját road-movie-jának az állomásaivá is válnak. Egyéb (ön)életrajzi elemek is beilleszkednek a filmet leíró bekezdések közé, melyeket szintén a film egyes jelenetei aktualizálnak (pl.: az anya története, a narrátor életének korábbi epizódjai, a kutatómunka részletei, az írással kapcsolatos tapasztalásai). Ez a stratégia olyan narratíva létrehozását segíti, melyben az életrajzi elemek önéletrajzi részleteket idéznek meg, és fordítva.

### **III. RÉSZ**

### III. A KORTÁRS FRANCIA FILMREGÉNYESÍTÉSRŐL

„A legfantasztikusabb dolog olyan embereket filmezni, akik olvasnak”<sup>130</sup> – Godard mondata jól illusztrálja azt a ma már közhelyszerű kijelentést, miszerint irodalom és film viszonyát egyfajta kölcsönös vonzás jellemzi; e két művészeti forma egyetlen kiazmatikus teret létrehozva fonódik össze, ha erre lehetősége nyílik. Az irodalom előtt fejet hajtó filmes adaptációktól kezdve a hetedik művészet irodalomra gyakorolt hatásának el- és felismeréséig, a – burkolt vagy nyíltan vállalt – találkozások száma a két kifejezési mód között megbecsülhetetlen.

A filmet ma már egyre gyakrabban idézik a kortárs irodalomra ható, egyik legjelentősebb inspiratív forrásként. E kölcsönhatás eredményeként a kortárs irodalomra mintegy „belülről hatnak az irodalmon túlmutató referenciák, allúziók és reprezentációs sémák.”<sup>131</sup> A filmes alkotások irodalmi átültetésében rejlő újrahasznosító gesztus jól tükrözi az ígézetet, amely már a film megjelenése óta jellemzi a két művészeti forma között kialakult viszonyt, valamint ezt az irodalmon túlmutató hatásrendszert. Lényeges továbbá, hogy a kortárs irodalmi novelizáció egyedi módon számot vetve a kortárs irodalom „mozgókép utáni”<sup>132</sup> státuszával, egy „kétirányú viszonyt”<sup>133</sup> képez le: az írás alapanyagává lett film nem csupán jellegzetes technikáival és effektjeivel, saját történeteivel járja át az irodalmat, de sebességével és a minket körülvevő világot leképező módszereivel is hat ez utóbbira.

---

<sup>130</sup> „Ce qu’il y a de plus extraordinaire à filmer, ce sont des gens qui lisent,” in Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, t. I, 1985, 332.

<sup>131</sup> „[...] de l’intérieur par des références, des allusions et des schèmes représentationnels qui excèdent la seule littérature,” in Gris, Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Doktori értekezés, Saint-Étienne, Université Jean-Monnet, 2012, 154. Elérhető: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>

<sup>132</sup> „[P]ostcinéma,” in Colard, 2015, 14.

<sup>133</sup> „[R]elation à double sens,” in Leutrat, Jean-Louis, „Deux trains qui se croisent sans arrêt,” in uő. (szerk.), *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, Lille, De l’incidence éditeur, 2010, 15.

### III.1. KÖLCSÖNÖS VONZÁSOK, TISZTÁZATLAN VISZONYOK, EKPHRASZISZ

Jean-François Duclos szerint Viel olyan kortárs újraírási kísérletet hajt végre *Cinéma* című regényével, amely jól példázza, milyen kockázatok merülnek fel, ha egy másik által szignált művet teljes egészében átvesz valaki.<sup>134</sup> Az egyik ilyen kockázati tényező magából az írói feladat komplexitásából fakad, amely Viel, Soullard és Léger elbeszélőit egyaránt érinti, ahogy minden olyan novelizációt, amelyben a film történetét egyes szám első személyben megszólaló elbeszélő meséli el. A néző-narrátor hangja ugyanis nem elégszik meg a filmes események összefoglalásával, elbeszélésébe magyarázatokat, a filmmel, a szereplőkkel és az őket alakító színészekkel, valamint saját nézői tapasztalásaival kapcsolatos kommentárokat fűz. A narratori hangot minden esetben magával ragadja elbeszélésének tárgya. Léger narrátora például egy rövid életrajzi cikk apropóján egész könyvet ír. Viel elbeszélője pedig annyira a film hatása alá kerül, hogy kategorikusan elutasít a szöveg által újrakeretezett filmi világgal szemben esetlegesen megfogalmazott minden kritikus észrevételt. A filmről alkotott saját verzióját tárja az olvasó elé, így igyekszik meggyőzni bennünket arról, hogy egy *fantasztikus* [*formidable*] filmről van szó. Bár a narrátorok földrajzilag nem mindig lokalizálhatók, abban azonban hasonlítanak, hogy az általuk újramesélt térhez képest különböző pozíciókat foglalnak el. A narrátor kezdeti, kívülálló pozíciója éppen nézői státuszából fakad: „mi azért látjuk ezt, mert a képernyő előtt ülünk” (C 65).<sup>135</sup> Ez a státusz egyrészt a narratívából kibontakozó tér strukturálásában vesz részt, másrészt pedig garantálja azt a távolságot, amelyet a megmutatás gesztusa szükségessé tesz. A filmes tér kibontása, felszínre hajtogatása folyamán azonban a narrátor többször is kilép a karteziánus szubjektum stabil

---

<sup>134</sup> Ld. Duclos, Jean-François, *Faire comme si: réécriture et simulacre chez Eric Chevillard et Tanguy Viel*, 2011. Elérhető: <http://www.eer.cz/files/2011-2/07-Duclos.pdf>

<sup>135</sup> „[...] nous, on a vu ça parce qu'on est devant l'écran”

pozíciójából; s ezzel meg is szünteti a film és a néző közötti távolságot, elmosva a határt film és írás között. Kettős, ellentétes irányú folyamatról van tehát szó, amelyet a későbbiekben érdemes lesz részletesen megvizsgálni.

A filmes tér *megszelídítése* [*domestiquer*], a szöveg által újrakeretezett világ reterritorializálása érdekében a szerzők „az írás strukturáló képességére bízott területfoglalás” eszközével élnek, mely „összeírja, irányítja, orientálja és sajátjává formálja a világot.”<sup>136</sup> A novelizáció az ekphraszisz útján sajátítja ki önmaga számára a világot. Mint minden képi leírásnak, a novelizációnak is szembe kell néznie a vizuálisból textuálisba való átmenet jelentette nehézségekkel. A néző-olvasót szemtanúként megidézve, célja láthatóvá tenni azt, ami nem jelenvaló, ami nem közvetlenül hozzáférhető. S ilyen módon, mint minden képleírás, a novelizáció is az ábrázolás, szavak általi láttatás nehézségeinek, lehetőségeinek dilemmáit viszi színre.<sup>137</sup> A narrátor rendszeresen felhívja az olvasó figyelmét ezekre a nehézségekre, a képleírásban inherens módon ott rejlő lehetetlenségre: „ez lefordíthatatlan, mégis lefordítom” (C 95).

Az ekphraszisz figurája, valós vagy képzeletbeli művészeti alkotás irodalmi leírása, a szövegszervezés olyan módja, amely hatással van a mű koherenciájára. Egy művészeti alkotásként már létező tárgy leírása az *ut pictura poesis* (a költészet akár a festészet) Horatiustól eredeztetett elvében gyökerezik; abban az elvben, amely Platóntól és Arisztotelésztől egészen Lessingig (*Laocoón*, 1776.) a művészetelmélet alapját képezte. Mivel ez együtt járt azzal, hogy a két művészeti ágról értekező szerzők ugyanazt a fogalomrendszert alkalmazták, nem meglepő, hogy az irodalmi leírás jelensége a *láttatni*, *láthatóvá tenni*, *szemünk elé idézni*, vagyis a festészet főbb funkciói, illetve hatásai köré

---

<sup>136</sup> „[...] la capacité structurante de l'écriture, qui recense, ordonne, oriente et s'approprie le monde,” in Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, 25.

<sup>137</sup> Visy, Beatrix, „A fénykép tere – ekphraszisz, nézőpont, határátlépés,” in *Térérzékelések – tértelmezések*, Budapest, Kijárat, 2015, 54.

szerveződő fogalomként jelenik meg, nem ritkán megidézve a festészettel való rivalizálás gondolatát. A klasszikus definíciók, írja Philippe Hamon, tágasságuk mellett is utalnak erre a dimenzióra. Ennek alátámasztására Hamon az Enciklopédia idevágó cikkét idézi: „A leírás a gondolat olyan alakzata, amely nem egyszerűen kijelöl egy tárgyat, hanem láthatóvá teszi azt valamilyen módon.”<sup>138</sup> Szintén Hamon<sup>139</sup> mutat rá, hogy a klasszikus értelmezések további közös pontja – Boileau-tól Lukácsig, Marmontelen és Valéryn keresztül – hogy a leírásban, a láttatás gesztusában az irodalmi alkotásnak azt a pillanatát vélik felfedezni, amikor az olvasóval folytatott kommunikáció, s ezzel együtt a szöveg belső, szerkezeti koherenciája veszélybe kerül. A leírás ugyanis az egész funkciójától független, leválasztható [*détachable*] egység, amelyben Barthes szerint a nyelv mint esztétikai finalitás nyilvánul meg.<sup>140</sup> Mivel autonóm, idegen vagy szövegen kívüli elemként érzékelődik, megállítja, megakasztja és felfüggeszti az olvasás mozgását. Ezért csak abban az esetben nem veszélyezteti a szövegkoherenciát, amennyiben nem válik céllá, csupán díszítő funkcióval bíró eszköz marad a háttérben.<sup>141</sup> Gérard Genette is úgy véli, hogy alapvetően dekoratív funkciójából fakadóan a leírás hosszú időn keresztül az elbeszélés alárendeltje, annak szolgálója marad; s Balzacig kell várni, hogy e díszítő funkcióhoz magyarázó és szimbolikus funkció is társuljon.<sup>142</sup> Anélkül, hogy jelen dolgozat keretein belül részletesen ismertetném e változásokat, annyit mindenesetre fontos kiemelni, hogy a tizenkilencedik század a képekben, a képekkel történő történetmesélés új fejezetét nyitotta meg. Gondolhatunk itt Rodolphe Töpffer protoképregényeire, aki elsőként írt képeihez szöveget, jelentős lépést megtéve a hibrid

---

<sup>138</sup> „La description est une figure de pensée [...] qui, au lieu d’indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible,” in Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, 10.

<sup>139</sup> Hamon, Philippe, *La Description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 1991, 7.

<sup>140</sup> Barthes, Roland, „L’effet de réel,” in *Communications*, 11, 1968, 86. Elérhető: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158)

<sup>141</sup> Hamon, 1993, 16-7.

<sup>142</sup> Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 58-9.

műalkotások megszületése felé. Vagy utalhatunk a Balzac-ot közvetlenül inspiráló Nodier-féle kísérletekre, például az elmeséltet láttatni kívánó *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*<sup>143</sup> című, képet és szót különös módon ötvöző kötetre. Az 1830-ban publikált, a hibriddel újító kísérletbe fogó Nodier-művet Charles Grivel elemzi behatóan *Le Tour de Babel* című tanulmányában.<sup>144</sup>

A látható és olvasható viszonyrendszerének feltérképezésében Hamon még korábban tekint vissza, s fontos lépésként azonosítja Diderot *Szalonját*, mely szintén hozzájárult ahhoz, hogy modernebb elméleti keret alakulhasson ki, többek között Diderot, Brecht és Barthes munkássága nyomán. A leírás alakzatában a szövegkoherencia veszélyét látó klasszikus elgondolás helyébe lépő, modernebb felfogás nyomdokvizén haladva az új regény úgy legitimizálta a leírást, hogy abban már nem egyszerűen az elbeszélést szolgáló, hanem azt generáló, önálló működési formát látott.<sup>145</sup> Alain Robbe-Grillet-vel a láttatás alapvető funkciójával bíró leírás helye és szerepe drasztikusan megváltozott, hiszen számára már nem a leírás tárgya, hanem annak mozgása a lényeges.<sup>146</sup>

Az előzőekből következik, hogy az ekphrasziszban, a vágyban, hogy az író láttasson, nyilvánvalóan megjelenik egyfajta reflexió magáról a látásról, a nézésről. A tárgyat a szemünk előtt feltáruuló látványként konstituáló Robbe-Grillet esetében az érzékszervek szélesebb körű mozgósítása helyett kizárólag a szem, a látás kap kiváltságos szerepet. A klasszikus, stabil nézőpontból feltáruuló biztos világ képének megerősítése helyett azonban éppen annak kimozdítása, destabilizálása motiválja: a nézett tárgy, a látvány térben és időben kimozdul, ugyanakkor megőrzi eredeti helyzetének nyomait, s így nyitottsága révén mélységet nyer. Ilyen értelemben Barthes analógiát lát a Robbe-Grillet-i

---

<sup>143</sup> Nodier, Charles, *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830. Elérhető: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108013v/f3.image>

<sup>144</sup> Grivel, Charles, „Le Tour de Babel,” in *Romantisme*, 136, (2), 2007, 15-25. Elérhető: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-15.htm#re11no11>

<sup>145</sup> Hamon, 1991, 9.

<sup>146</sup> Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 124-134.

leírás és a mozi működése között, hiszen a látvány itt is, ott is kimozdul, a mozgás és az idő különböző dimenzióira nyitott tér pedig temporális mélységre tesz szert.

Visszatérve a novelizáció, illetve szélesebb értelemben véve az adaptáció gyakorlatára és elméleti keretére, ezek szükségszerűen megidéznek az ekphraszisz „mint valamely műalkotás *másik* általi leírásának, megmutatásának” alakzatát. Filmadaptációk esetében nem csupán *fordított ekphrasziszról* beszélünk, hanem olyan általánosabb értelemben vett gyakorlatról, „amelyben valamely művészetbeli alkotás egy másik művészetbeli alkotás tárgyává válik. Minden adaptáció tárgya egy (időben és térben) *távol lévő* szöveg, amely helyett áll, és amelyet megpróbál *jelenvalóvá tenni*.” Az adaptáció kapcsán Király Hajnal két, egymással ellentétes viszonyulást említ: az ekphrasztikus közönyt, illetve az ekphrasztikus reményt vagy vágyat. Míg az első, szkeptikus álláspont „irodalom és film mediális különbségeit feloldhatatlannak, a *jó* adaptációt megvalósíthatatlannak, és a róla folyó diszkurzust fölöslegesnek” tartja, addig a második az „írói *láttatni vágyás*ban, a rendezői megfilmesítő impulzusban és a médium lehetőségeibe vetett hitben” nyilvánul meg.<sup>147</sup> A későbbiekben igyekszem megmutatni, hogy e két viszonyulás miként fejeződik ki és válik tetten érhetővé a vizsgált regényekben, valamint kitérek arra, hogy az ekphraszisz alakzatának fentebb vázolt alakulásában milyen helyet foglal el a novelizáció gyakorlata, képes-e azt saját eszközeivel tovább alakítani.

Irodalmi elbeszélések esetén, az ekphraszisz, egy kép verbális leírása, általában a narráció átmeneti felfüggesztését, az elbeszélés megtorpanását teszi szükségessé, hiszen egyfajta digresszióról, kitérőről van szó. A kortárs irodalmi novelizációk esetében azonban éppen ez a leírás adja a narráció fő irányvonalát, míg a két leíró rész közé beékelődő szegmens jelenti a kitérőt. Erről tanúskodnak az olyan elszólások, kiszólások, regénytechnikai jegyek, amelyek arra hivatottak, hogy a történetmesélés keltette fikciós

---

<sup>147</sup> Király, Hajnal, *Könyv és film között. A hűségelven innen és túl*, Kolozsvár, Koinónia, 2010, 25-6 és 29.



belemerülést megnehezítsék az olvasó számára. Vagy még inkább azt a metafunkciót hivatottak betölteni, hogy a mediális játékot feledő, csökkenő figyelmet visszairányítsák az eredeti játék izgalmára: „De most már visszatérek a filmhez,” „Most már elég a kitérőből, térjünk vissza a lényegre” (C 31, 79).<sup>148</sup> A novelizáció tehát egy olyan kép-hordozó vagy kép-vivő [*porte-regard*]<sup>149</sup> szereplőt iktat be, akit a látvány magával ragad, s akinek tekintete és szavai révén a leírt tárgy látvánnyá konstituálódik számunkra. Az ekphraszisz, azáltal, hogy egy már létező látványt tár elénk, tulajdonképpen új olvasói paktumot mozgósít, módosítva a szöveg státuszát és az olvasói elvárások horizontját. Fontos ugyanakkor, hogy nem pusztán keretet biztosít a látvány számára, kereszteződés is egyben. Mivel átjárást, átmenetet biztosít kép és szöveg között, az interszemiotikai összekapcsolódás helyévé válik.

---

<sup>148</sup> C'est „intraduisible, mais je vais le traduire,” „Mais je reviens au film,” „Mais ça suffit, je reviens aux points centraux.”

<sup>149</sup> Hamon, 1993, 172.

### III.2. FIGYELEM, SEBESSÉG ÉS PERCEPCIÓ KÉP ÉS SZÖVEG KÖZÖTT

Mint azt már korábban említettem, kölcsönös jelenségről, kétirányú viszonyról lévén szó, ma már nem csak az irodalomnak a filmre, de a filmművészet kortárs irodalomra gyakorolt hatásainak vizsgálata is egyre inkább előtérbe kerül. Az a tény, hogy a történetmesélés nem kizárólag, némelyek szerint nem is elsősorban az irodalom feladata szélsőséges módon nyilvánul meg a kortárs irodalmi novelizációkban. A hagyományos értelemben vett inspirációs viszony fordítottját megvalósító gyakorlat számára a film nem csupán alapanyaggá válik, de azzal, hogy történeteit, a filmi eszközöket újrahasznosítja, voltaképpen leképezi sebességeit, befogadási vagy percepciós modelljét. Sebességről, figyelemről, és az ezekhez kötődő észlelésről, percepcióról beszélni a novelizáció kontextusában kettős kihívást jelent, hiszen ezeket az összetett fogalmakat olyan heterogén közegben kell vizsgálnunk, amely a látható és az olvasható határmezsgyéjén húzódik, amelyben az olvasható a láthatót súrolja. Így a fent említett fogalmakat a mozgókép és az irodalmi szöveg oldaláról is érdemes górcső alá venni. A továbbiakban figyelem, sebesség és percepció három, egymással szorosan összefüggő fogalmi mentén vizsgálom a három regényben e sajátos közeg jellemzőit.

Viel, Soullard és Léger regényei mozgóképes alkotásokat ültetnek át irodalmi szövegbe, középpontjukban egy nézővel, aki saját filmes befogadási élményének narrátora, elbeszélője lesz. A szerzők egy közvetítő tekintet, egy narratív instancia beiktatásával igyekeznek visszaadni egy-egy film történetészését, miközben a képernyőn/filmvásznon bemutatott teret annak rekonstruálási szándékával újra bejárják. A sebesség természetesen fontos szerepet játszik, de evidens módon a bejárt térnek szentelt figyelem és annak percepciója is. Ha moziteremben nézünk filmet, az egyfajta figyelemökonómiát igényel, ami ideális esetben a nézői azonosulást is magában foglaló

befogadásnak nyit teret. Ha azonban manapság nézünk filmet azzal a szándékkal, hogy arról számot adjunk, akkor a mozizás élményének új dinamikát adó eszközök és technológiák nyomán egészen más típusú élményben lesz részünk.<sup>150</sup> Azt tapasztaljuk, hogy az általunk vizsgált regények narrátorai már nem a moziban jutnak hozzá filmes élményeikhez, ahol a filmnézés feltételei előre meghatározottak. Otthon, videón vagy DVD-n nézik a fétis filmet, aminek messzemenő következményei vannak a figyelemökönómia szempontjából. Az új technológia ma már lehetővé teszi a narrátor számára, hogy a befogadási élményt lelassítsa vagy felgyorsítsa, a stop gombra nyomva megállítsa azt, előre vagy hátra ugorjon a filmben, kénye-kedve szerint megszakíthatja a filmnézés élményét, illetve a végtelenségig ismételheti azt.<sup>151</sup> A technológiai fejlődés tehát bizonyos értelemben alapfeltétele a kortárs novelizációs elbeszélés megszületésének. Ez a fajta elbeszélés olyan befogadási élményről ad számot, ami a tisztán mozitermi befogadással ellentétben nem csupán az intenzív, akár rögeszmés figyelem megszületését, hanem annak tartós fenntartását is lehetővé teszi. A *Cinéma* narrátorának esete a Viel-regényben kiválóan illusztrálja a monománia, a rögeszmés figyelem megszületését: „bizonyos dolgokat csak a tizenötödik alkalom után tudtam megemészteni, de volt olyan, amit még később, miután már minden lehetséges helyzetben megnéztem a filmet, előlről, hátulról, keresztbe-kasul, s így vetettem össze saját világommal” (C 38). A narrátor azt is megosztja az olvasóval, hogy vett egy füzetet, amibe azóta mindent feljegyez:

Kizárólag ezért beszereztem egy 96 oldalas füzetet, ami már majdnem tele van, hiszen mindent feljegyzek, minden alkalomra van egy külön oldal, ahová az összes benyomásomat le tudom írni a különböző jelenetekről, így aztán most már pontosan el tudom mondani, hogy egyik nap ezt gondoltam, másik nap meg azt, és

---

<sup>150</sup> „Teljesen más lehet moziban látni a filmet” („Ca doit être autre chose de le voir au cinéma”), in Viel, *Cinéma*, 61-2.

<sup>151</sup> „nézzék [...] kinagyítom a képet [...] részleteket keresek” („regardez [...], j'agrandis encore [...] je cherche des nuances”), „visszatekerni” („revenir en arrière”), „kimerevitem a képet” („je mets l'image sur pause”), in Soullard, *Johnny*, 12, 86, és Viel, *Cinéma*, 86.

visszakereshetem, milyen ötleteim támadtak a képek, az egymást követő plánok és az utóhatások kapcsán, minden pontosan le van jegyezve, napról napra (C 50).<sup>152</sup>

Léger narrátora szintén bevallja, hogy tehetetlen a film rá gyakorolt hatásával szemben: „végül mindig magával ragadott a téma, rémülettel és lesújtva döbbsentem rá, hogy mindez nélkülem, sőt akaratom ellenére történik” (S 27).<sup>153</sup> A narrátor számára, ahogyan a regény szerkezetében is, a film a struktúra üres/teli, hiányzó/ott lévő, mindig elmozduló (valós) elemét testesíti meg, olyan „paradox tárgyként, amely elveszejt, tévútra, már-már örületbe kergeti, ugyanakkor fenntartja figyelmét és jelenlétét, indokolja megszólalását [...], amelyre a tekintetek összpontosulnak, s amely a szavaknak utat nyit.”<sup>154</sup>

A narrátorok tehát egy-egy filmes alkotást járnak be igen élénk, már-már túlzott figyelemmel, és írják le aprólékosan. A szerzők, akik nem igyekeznek szövegük belső dinamikájának eredetét palástolni, nyíltan beszélnek arról, hogyan próbálták meg imitálni és jelezni ezt az eredetet. Bizonyos értelemben ugyanazzal a problémával szembesülnek a szerzők: „hogyan lehet láttatni azt, amit *csak* látni lehet, amit látni *kell*,”<sup>155</sup> hogyan érzékeltessék a viszonyt kép és térben, valamint időben történő mozgás között. Ez elsősorban a mozi nagy kalandja, mondja Deleuze,<sup>156</sup> ugyanakkor a novelizáció kortárs irodalmi irányzatáé is, ahogyan arról maguk a szerzők is beszámolnak.

---

<sup>152</sup> „[...] je ne les ai digérées qu’au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d’encore plus de fois à regarder le film dans tous les sens, en toutes situations, et le confronter avec mon monde à moi,” „[J]’ai acheté un cahier exprès quatre-vingt-seize pages bientôt pleines, et je consigne tout dans ce cahier, les impressions faites par chaque scène, à chaque vision une page exprès, c’est comme ça que maintenant je peux dire, tel jour, oui, j’ai pensé ceci, et tel jour cela, je peux retrouver désormais toutes les idées à propos des images, à propos de l’enchaînement des plans, et les effets secondaires, tout est écrit jour par jour.”

<sup>153</sup> „[...] je me faisais toujours emporter par le sujet, effarée, effondrée de découvrir que tout avait commencé malgré moi et même sans moi”

<sup>154</sup> „[...] cet objet paradoxal qui l’égare, lui fait voisiner la folie, mais qui en même temps maintient son attention et sa présence, justifie sa prise de parole [...], qui concentre les regards, active la parole,” in Gris, 206.

<sup>155</sup> „[...] comment faire voir ce qu’on ne peut *que* voir, ce qu’on *doit* voir,” in Montebello, Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008, 20.

<sup>156</sup> *Uo.*, 20.

Tanguy Viel „az irodalmi írás filmes rögeszméjéről beszél, ami nem más, mint a mozgás rögeszméje [...] amivel a filmet mint mozgást igyekszik másolni, mozgást létrehozva a mondatban.”<sup>157</sup> Ahogyan Deleuze nyomán Montebello írja, amikor képeket észlelünk, akkor a képeket összekötő mozgást is észleljük;<sup>158</sup> a képeket összefűző mozgást itt az írás képezi le, a mondatokat összefűző mozgás által. Az írásnak ez a lendülete, sebessége, mely tovább hajtja önnön mozgását, jól tükröződik a *Cinéma* megszakítatlan, fejezetek, bekezdések nélküli belső monológjában. A *Faim de littérature* címmel publikált beszélgetés során Viel el is mondja, hogy „írás során a mozira jellemző dinamikát igyekezett modellezni [...] a film grammatikai eszközeit (sebesség, mozgás, ellipszis, montázs, keretezés) felhasználó mondatok létrehozásával.”<sup>159</sup> Talán ezzel magyarázható könyvei rövideége: a *Cinéma* két óra alatt elolvasható, a befogadás ideje tehát többé-kevésbé azonos egy átlagos film vetítési idejével. Ugyanez a törekvés a többi szerzőnél szintén érzékelhető. Catherine Soullard vesszön kívül egyéb írásjelet nem tartalmazó, egyetlen végtelen mondatból álló regénye is filmes ritmusra, egy szuszra olvasható, ahogyan filmet nézünk. Nathalie Léger azt emeli ki, hogy a szövege jellegzetességét adó fragmentált szerkezet lehetővé tette számára, hogy „a leírt tárgy, vagyis a film területére lépjen.”<sup>160</sup> Számára a fragmentált forma jelenti az egyik olyan eszközt, amely a film szkopikus és az irodalom szimbolikus mezői közötti szabad átjárást biztosítja. Ugyanakkor ez a forma sajátos, filmszerű ritmust kölcsönöz a szövegnek, a bekezdések közötti fehér térrel, amely utal mindarra, ami a filmi képen kívül rekedt, mert

<sup>157</sup> „[...] l’obsession cinématographique de l’écriture littéraire, à savoir une obsession de mouvement [...] qui cherche à copier le cinéma comme mouvement, [à] faire mouvement dans la phrase,” in Gris, 356-57.

<sup>158</sup> Vö. Montebello, 23.

<sup>159</sup> „[...] une dynamique romanesque qui devrait au cinéma sa modélisation,” „fabriquer des phrases, en utilisant des outils de grammaire cinématographiques (vitesse, mouvement, ellipse, montage, cadrage),” in Bertina, Arno, Pierre Senges és Tanguy Viel, „Faim de littérature: Entretien,” in *Fins de la littérature: Esthétique et discours de la fin* - Tome I, Viart, Dominique és Laurent Demanze (szerk.), Paris, Armand Colin, 2012, 263.

<sup>160</sup> „[...] permettait d’aller sur le terrain de l’objet qui était décrit, c’est-à-dire un film,” in Devése, Jean-Michel, *Entretien avec Nathalie Léger*, Librairie Mollat, Bordeaux, France, 2012. Elérhető: <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbara-loden-9782818014806.html>.

el nem mondott, vagy kimondhatatlan. Film és irodalom, kép és szöveg összekapcsolása céljából a szerzők tehát gyakran nyúlnak a filmből ismert eszközökhöz, tekintenek a filmre mint modellre, legyen szó mozgásról, sebességről vagy ritmusról. Ugyanakkor, ahogyan azt látni fogjuk, a modell nem a másolás eszköze lesz, a novelizáció ugyanis sajátos módon fogja megteremteni önnön univerzumát.

Mint minden novelizáció, ezek a regények is a filmvásznon megmutatott térnek kívánnak újra formát adni, a filmben láthatóvá váló teret igyekeznek olvashatóvá tenni, re-prezentálni „egy közvetítő tekintet, vagyis az elbeszélést szervező, építő és irányát megadó narratív instancia révén.”<sup>161</sup> A következő idézetek az elbeszélő történetsszervező szerepéről tanúskodnak: „kézbe veszem a kamerát [...], kezdődhet a történet, a képet nézzék,” „az én lépteimet követik,” „én szövöm a történetet,” „csak hagyni, hogy a jól látható dolgok beszéljenek helyettem, nem, nem is helyettem, hiszen itt vagyok én is, nem, együtt, hogy együtt beszéljünk, a képek és én” (J 12, 15, 64 és C 43).<sup>162</sup>

Amennyiben a tér a filmvásznon *megmutatkozik*, míg az irodalomban *íródik*, úgy a novelizáció szükségszerűen olyan jelenség, amely az ekphraszisz alakzatán keresztül kapcsolja össze a filmes teret és az írás aktusát<sup>163</sup> a két tér között közvetítő néző-narrátor szövegbe ültetésével. Ő meséli el az első képtől az utolsóig, egyes szám első személyben, a filmes és irodalmi világok között utazva, a regény központi vázát alkotó filmes elbeszélést, amely a diszkurzus „támasztéka, s egyben végcélja is.”<sup>164</sup> Ezzel az irodalom sajátos adottságára mutatunk rá, arra tudniillik, hogy a szöveg virtuális képeket alkotó interszemiotikai dimenzió hordozója.<sup>165</sup> A narrátor mellett az olvasó is nézővé válik, a

---

<sup>161</sup> „[...] par le biais d'un regard intermédiaire, c'est-à-dire une instance narrative qui organise, construit et mène le récit,” in Gris, 156.

<sup>162</sup> „je prends la caméra [...] c'est l'histoire qui commence, regardez dans le cadre,” „vous avez mis vos pas dans les miens,” „c'est moi qui tisse l'histoire,” „toutes ces choses si visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble que les images et moi on parle ensemble.”

<sup>163</sup> Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, PUV, 2002, 12, 43.

<sup>164</sup> „[...] support et finalité du discours,” in Gris, 206.

<sup>165</sup> „[...] sa dimension intersémiotique créatrice d'une virtuelle *image-en-texte*,” Uo. 64.

szöveg által létrehozott képek nézőjévé; szemtanúja lesz annak, ahogyan az írás megrajzolja a vizuálist. A *látott* áthatja, átjárja a *mondottat*, még akkor is, ha – ahogyan Molinié megállapítja – ez a „leíró diszkurzus egyáltalán nem mutat meg.”<sup>166</sup> Az a tény, hogy a tanulmányozott művek nem élnek a filmből vett illusztráció kézenfekvőnek tűnő lehetőségével – azaz csak szerkezetileg bimedialisak, textúrájukat tekintve megmaradnak monomediálisnak<sup>167</sup> – csak még inkább hangsúlyossá teszi ezt az aspektust. Ahogyan arra Soullard narrátora felhívja a figyelmet, „a filmképeket bejáró szavakban vagyunk [...], ezek irányítják lépteinket” (J 12).<sup>168</sup> A két tér, *látott* és *mondott* közötti folyamatos átjárás biztosításával a novelizáció egy transzgresszió története lesz: az irodalmi tér transzgressziója a filmes tér által konstituált *kívüli* felé, amelynek szupplementumává válik – ahogyan Nathalie Léger címválasztása ezt sugallni látszik, miközben érzékelhetően ebbe a térbe emeli a dekonstrukció derridai diszkurzusát.<sup>169</sup>

Szemben a kereskedelmi novelizációkkal, az irodalmi novelizációk narrátoraira jellemző, hogy bár minden esetben a mozi ajtaján keresztül engednek belépést a szövegbe, erről a tényről csak késleltetve szerez tudomást az olvasó. Mondandóm illusztrálása céljából álljon itt néhány sor a vizsgált regények első mondataiból:

Fákkal szegélyezett úton, piros sportkocsiban érkezik Milo Tindle a kastély impozáns épülete elé. Tindle-nek hívják, angol, divatos, szűk zakót visel, piros sportkocsija a kastély kavicsos udvarán áll meg. Kiszáll a piros autóból, melynek jobb oldalán felirat díszleg, a monogramja az, M.T., Milo Tindle. Kiszáll, leveszi a napszemüvegét, majd becsukja az ajtót, közben valaki beszél, de nem tudjuk, honnan jön a hang (C 9).

---

<sup>166</sup> „discours descriptif ne montre aucunement,” in Molinié, Georges, *Sémiosztylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, 42.

<sup>167</sup> Vö. “Cinéma est monomédial dans sa texture, bimédial dans sa structure et hypermédial dans sa culture,” in Colard, 2015, 103.

<sup>168</sup> „nous sommes dans les mots [...] ce sont eux qui nous guident, qui traversent les plans”

<sup>169</sup> Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

induljunk, jöjjenek Nyugatra, az amerikai Nyugatra, Albuquerque-be, oda igyekezünk, ott van, egyből a határ után, a horizonton elterülő, végtelen föld, majd vezetem Önöket (J 11)

A homályos távolból egy nő rajzolódik ki. Tudjuk egyáltalán, hogy nő, annyira messze vagyunk? Apró, fehér alak körakással a háttérben, épp csak egy pont a végtelennek tűnő sötétségben, lassan, de határozottan halad... (S 9)<sup>170</sup>

Nathalie Léger szövege csak a tizenegyedik oldal végén teszi egyértelművé, hogy egy filmről, egy filmleírásról van szó : „Az amerikai színésznő és rendezőnő, Barbara Loden meséli el a nő, Wanda történetét. Loden 1970-ben készítette el egyetlen filmjét, melynek főszereplője is” (S 11-2).<sup>171</sup> Viel narrátora a regény tizenötödik oldalán említi meg, hogy egy filmről beszél: „Erre egyáltalán nem számítunk, amikor először nézzük a filmet” (C 15),<sup>172</sup> az elbeszélt film címére pedig szinte a regény végéig várnunk kell. Ahogyan azt Jean-Max Colard<sup>173</sup> Tanguy Viel regénye kapcsán megjegyzi, a mozi utáni irodalom [*littérature postcinéma*] ezen típusában az óvatlan olvasó tisztán irodalmi (fehér) térben képzelet magát, nem tudván, hogy egy film újraírásával, regénybe ültetésével találkozunk. Csak késleltetve, a regény egy későbbi pontján szerez erről tudomást, s ekkor természetesen módosul az irodalmi szöveg státusza, valamint az olvasói elvárások horizontja.

---

<sup>170</sup> „Une voiture de sport, la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l’allée qui mène au château, au manoir qu’on voit de face et qui en impose. Tindle, c’est son nom, c’est un Anglais, et il se gare dans la cour du manoir, sur le gravier, avec sa voiture de sport rouge, et sa veste étriquée très à la mode dans les années soixante-dix. Il en sort, de sa voiture rouge (avec ses initiales inscrites sur le côté, sur l’aile droite, rajoutées par-dessus la peinture, c’est écrit : M.T., comme Milo Tindle). Mais à peine il est descendu de sa voiture, à peine il a enlevé ses lunettes de soleil et refermé la portière, tout de suite une voix s’élève d’on ne sait trop où,”

„allez, venez dans l’Ouest, dans l’Ouest américain, du côté d’Albuquerque, c’est là que nous allons, juste après la frontière, il y a une terre immense qui coule à l’horizon, je guiderai vos pas,”

„Vue de loin, une femme se détache de l’obscurité. Sait-on d’ailleurs que c’est une femme, on est si loin. Sur fond d’éboulement, une minuscule figure blanche, à peine un point sur l’immensité sombre, progresse lentement et sans heurts...”

<sup>171</sup> „L’histoire de cette femme est racontée par l’actrice et cinéaste américaine Barbara Loden, dans un film de 1970, Wanda, le seul qu’elle ait jamais réalisé et dont elle est l’interprète.”

<sup>172</sup> „On ne s’y attend pas du tout, au moins la première fois qu’on voit le film.”

<sup>173</sup> Colard, Jean-Max, 2015, 11.



Annak ellenére, hogy a narrátor lelkiismeretesen számot ad a filmről, hiszen az elejétől a végéig elmeséli azt, a filmi elbeszélést megszakítások tarkítják, nem lesz folyamatos; időnként a stop gomb lenyomásával szakítja meg a narrátor a film folytonosságát, hogy az elbeszélt jelenetek közé a saját kommentárjait, értelmezéseit és magyarázatait tartalmazó szekvenciákat illesszen be: „kimerevitem a képet és gyorsan elmondom” (C 86).<sup>174</sup> Vagyis, annak ellenére, hogy a filmben megjelenő mozgás és sebesség inspirációt jelent a szerzők számára, a narráció során mégis lassítják azt. S a hollywoodi mozgás-képre épülő narratívák ellenében készülő filmek mintha ideális terepet biztosítanának a novelizáció belemerülést, aktualizáló interpretálást kereső filmhasználatához, a ritmusát adó közel- és távololvasás oszcillációjához.

A kereskedelmi novelizáció gyakorlatától élesen elhatárolódva, a szerzők olyan néző-narrátort, látóvá váló elbeszélőt illesztenek a film és az olvasó közé, aki a film történetének egyszerű elmesélése helyett egy személyes befogadási modellt mutat meg. Egyetérthetünk Ari J. Blatt érvelésével, aki arról ír, hogy a kortárs novelizáció egy már létező reprezentációt reprezentál, olyan írásmódon [*écr(an)iture*]<sup>175</sup> keresztül, amely az olvasót vizuális befogadási folyamatba vonja be. Így végső soron nem csak az eredetiség, autentikusság, illetve szélesebb értelemben véve a reprezentáció hagyományos koncepcióit, de a néző fogalmához kapcsolódó előfeltételezéseinket is elbizonytalanítja.

A film folytonosságát megakasztó narrátori hang, a filmet elmesélő képek illesztése közé beékelődő hang mintha éppen a léger-i vagy soullard-i szöveg üres helyei által megidézett képen kívüli térből, térről szólna. A narrátor mintegy természetes módon foglalja el helyét a filmképek között a vágás révén létrejövő intervallumokban, a keretezett és a kereten kívül maradó tér határán létrejövő résekben. A narrátor a képek

---

<sup>174</sup> “[...] je mets l’image sur pause et je dis très vite”

<sup>175</sup> Blatt, Ari J., „Remake : Appropriating film in Tanguy Viel’s Cinéma,” in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 4, 2005, 379-380. Elérhető: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=37a005cd-2eea-42f5-a9c8-1b4bb9c4472e%40sessionmgr114&vid=3&hid=114>.

közé állva egészítheti ki azokat az üres helyeket, amelyek a vágás révén keletkeznek, s amelyek Léger és Soullard regényeiben vizualizálódnak is a bekezdések között hangsúlyosan megjelenő fehér terek, az összekapcsolódás fehér tereinek formájában. Amennyiben a képi, tehát a keretezett és a képen kívüli, vagyis a kamera által be nem fogott terek viszonyát igyekszünk feltérképezni, érdemes Deleuze *A mozgás-kép. Film 1.* című kötetének a keretezés kérdését tárgyaló fejezetét<sup>176</sup> segítségül hívni. Alapvető hangsúlyozni, hogy a két, egymást kölcsönösen implikáló tér közötti határ meghúzása kettős mozzanat: a keretezés folyamata egyrészt szelekciót, kiválasztást, másrészt kizárást, kihagyást implikál. A keretezés, ahogy Montebello<sup>177</sup> fogalmaz, voltaképpen *öntőforma*, amely a kép különböző részeit, tartalmi elemeit relatíve zárt rendszerben rendezi el. Mégis, mozgó képekről lévén szó, az, ami nincs jelen a keretben, mégsem hiányként jelenik meg. Hiszen a soha nem tökéletesen zárt keret mindig meghatároz egy kereten kívülit, így nem pusztán elhatárol, de össze is köt. Azáltal, hogy behatárol egy látható területet, azt is állítja, hogy van egy azon kívüli, amivel kapcsolatban van. A képmezőn kívüli, érvel Deleuze, azt jelöli, ami a kereten kívül marad, vagyis azt, „ami nem hallható, nem látható, és mégis tökéletesen jelen van,” ami mégis „nyomakszik (insiste), illetve *nem szűnik meg* (subsiste)” a jelenben;<sup>178</sup> mintha a novelizáció éppen azt a kiasztikus viszonyt használná ki, amely a láthatót és a láthatatlant egymáshoz fűzi, ahogyan a látványt modulálja a nem látható. A keret tehát a képmezőn kívülre figyelmeztet, vagyis arra, hogy a látvány, a filmképen látható tartalom soha nem lehet teljes mértékben lezárva. Mivel a keret csupán relatív mértékben tekinthető zárt rendszernek, a képen kívüli teret csak látszólag szünteti meg. Valójában a keretezett, látható tér mindig kommunikál a kereten kívüli másikkal, amellyel így egy nagyobb

---

<sup>176</sup> Deleuze, Gilles, *A mozgás-kép. Film 1.*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Palatinus, 2008, 20-41.

<sup>177</sup> Montebello, 28-30.

<sup>178</sup> „Le hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend, ni ne voit, pourtant parfaitement présent [...] qui insiste ou subsiste,” in Deleuze, 1983, 28 és 30. [Magyarul: Deleuze, *A mozgás-kép, Film 1.*, 2008, 25 és 27.]

egységet alkot. Vagyis, a kereten kívül maradt tér egyik legalapvetőbb funkciója abban áll, hogy megakadályozza a látható egység önmagába záródását, arra készítve azt, hogy egy még nagyobb egységben találja meg önnön meghosszabbítását: teret ad a térhez.

Bár a vizsgált, a kereten kívüli térben rejlő lehetőségeket sajátos módon kiaknázó novelizációk az interszemiotikus feldolgozás során hűen követik a fétis film narratív történettségét, mégis eltérnek az eredetitől. Ezek az eltérések nem pusztán a szöveggé rendezésből, a már gyakran emlegetett médiumváltásból fakadnak, a narrátor személyes megfigyelései, tapasztalásai és kommentárjai, az elbeszélés során alkalmazott fókuszálások és nézőpontváltások szintén modulálják az eredeti hangsúlyokat, perspektívát, hiszen a regényekben megszólaló narratív hang mintegy újraalkotja az eredetit: „átveszem a kamerát, a nézőpont meg fog változni (J 11).”<sup>179</sup> A narrátor-szereplő cselekvése éppen az újraalkotó reflexióban, a nézőpont és a látvány *újra flexiójában*, *hajlításában* érhető tetten. Deleuze-zel szólva, a „világ meggörbül az érzékelő középpont körül”, vagyis a percepció, a percepció-kép cselekvésbe, akció-képbe megy át. Az újraalkotás (kizárás és kiválasztás) aktusán túl, a meggörbülő világ „egyrészt a dolgok ránk gyakorolt virtuális hatását, másrészt a dolgokra irányuló potenciális tevékenységünket eredményezi.”<sup>180</sup>

A filmi képmező újraalkotása szükségszerűen idézi meg a képmezőn kívülit, azokat a redőket, hajlásokat, amelyek azután az irodalmi szöveg felszínére hajtódnak ki, és amelyekben a filmes elbeszélés folytatódhat. Ez azzal magyarázható, hogy az irodalmi elbeszélés által játékba hozott képen kívüli tér – a nem látható, a filmes tér rejtve maradó hajlásai – „diegetikusan aktív marad.”<sup>181</sup> Éppen ezt a filmkép keretein kívül maradó, a

---

<sup>179</sup> „[...] je prends la caméra, le point de vue va changer”

<sup>180</sup> „Le monde s'incurve autour du centre perceptive,” „d'où résultent à la fois l'action virtuelle des choses sur nous et notre action possible sur les choses,” in Deleuze, 1983, 95. [Magyarul: Deleuze, *A mozgás-kép, Film I.*, 2008, 87.]

<sup>181</sup> „[...] un espace toujours actif diégétiquement, investi par le jeu du récit,” in Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 172.

narrátor számára felkínálkozó kis térséget töltik ki, a két kép határán megmaradó részből szüremkednek be az elbeszélte élettöredékek hol (ön)fikciós, hol (ön)életrajzi darabkái, amelyek a filmes elbeszélést új tartalmakkal, új narratív hajtásokkal gazdagítják. Vagyis a film szerkezete bár irányítja, de teljes mértékben soha nem uralja a befogadás mikéntjét, erről tanúskodik a képről leszaladó, a keretből kifutó írás filmet moduláló mozgása. A moduláció ilyen módon képes a keretezés egyszerű öntőforma-logikáján túlmutatva létrehozni a lehetségest.

A kint és bent, a kereten kívüli és azon belüli feszültségében gyökerező kölcsönhatás eredménye maga a kép, amely egyszerre részesül a jelenlét és a hiány dialektikájából. A novelizáció a képmezőn kívülinek pontosan a hiányt jelenvalóként megidéző képességét aknázza ki. A képmezőn kívüli igen nagy jelentőséggel bír mindhárom regényben, talán éppen azért, mert a szerzők így remélnék megragadni valamit az érzékelhetőség határán mindig megmaradó láthatatlanból, amit a filmkép kerete szükségszerűen eltakar. Soullard narrátora kiemeli például, hogy az egyik szereplő nyaka mindvégig láthatatlan marad a filmben, valami mindig kitakarja. Ahogy írja: „nyakát soha nem látjuk [...] elképzeljük hát, törekenynek és büszkének, a képmezőn kívül” (J 18). S ebből a nem láthatóból, ebből a soha nem látható nyakból azután olyan új történetek, új narratív hajtások bomlanak ki, amelyekkel ugyan a narrátor egészíti ki az elbeszélést, de kétségkívül a film képei által idéződnek meg. A narratív szálakat éppen az a valami aktualizálja, ami láthatatlan marad, amit a kép eltakar: „a szereplő nyaka lett mindennek az alfája, az eredete” (J 19).<sup>182</sup> A kép *punctuma*,<sup>183</sup> a képbe értett nem látható rajzolja meg azt a szökésvonalat, amely átjárást biztosít kép és szöveg között.

---

<sup>182</sup> „[...] jamais on ne verra son cou [...] on l’imagine ainsi, fragile et fier, hors champ,” „le cou de ce personnage, c’était l’alpha, l’origine de tout”

<sup>183</sup> Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980, 73.

A novelizáció a befogadásban rejlő értelmezői dimenzióra is rámutat ezzel a technikával, hiszen filmnézés közben „folyamatosan értelmezünk, és új kapcsolódásokat fedezünk fel a dolgok között, nem pusztán azt, hogy *ki* és *mit* csinál.”<sup>184</sup> Az eltérés, a feszültség aközött, amit a narrátor tulajdonképpen lát, és ahogyan a látottakat értelmezi, abból fakad tehát, hogy az észlelés folyamata mindig interpretációs aktus is. Ebben a gesztusban tetten érhető továbbá az, amit Deleuze úgy fogalmaz meg, hogy túl a láthatón, a vizuális kép rendelkezik olvasható funkcióval is: „amennyire nézhető, annyira olvasható is.”<sup>185</sup>

A narrátor mindig új, a filmes elbeszélést kiegészítő, ám a filmes befogadás logikája által implikált nézőpontot vezet be a filmkép szövegszerű (olvasható) újrakeretezésével. Ezt a logikát a *Cinéma* narrátora meg is fogalmazza: „kettőjükön [Andrew és Milo] kívül soha nem látunk senkit a filmben, de mintha ők nem érnék be egymással, mintha mindig egy harmadik személy után sóvárognának” (C 106-7).<sup>186</sup> A film által életre hívott harmadik – a deleuze-i „közbenjáró”<sup>187</sup> – nem más, mint a néző helyzetét elfoglaló narrátor, aki az ekphraszisz alakzatán keresztül igyekszik beszámolni saját filmes élményéről. A narratív és a nézői instanciát a fikcióban egyszerre képviselő szereplő *kintről*, a filmen kívüli térből – a nézői státusz által garantált pozícióból – indulva kezd beszélni.<sup>188</sup> Ahogyan arról már írtam, a filmes elbeszélés kibontása során azonban többször feladja a karteziánus szubjektum stabil, ám távolságtartó pozícióját, hogy a képbe íródva hozza létre a befogadásnak azt a ritmusát, melyet a közel- és távololvasás alakzatainak megfeleltethető, a képet néző, s a képben létező elbeszélői

---

<sup>184</sup> „ne cesse d’interpréter et de voir de nouvelles relations entre choses, et non pas seulement *ce qui* est fait ou ce *qui* l’a fait,” in Montebello, 31.

<sup>185</sup> „Elle est lisible autant que visible,” in Deleuze, 1983, 24.

<sup>186</sup> „[...] on ne voit jamais personne d’autre dans le film, qu’eux deux ne se suffisant pas à eux-mêmes, toujours en demande d’une tierce personne”

<sup>187</sup> „[I]ntercesseur,” in Deleuze, Gilles, „Les intercesseurs,” in *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, 165–184.

<sup>188</sup> „[...] mi azért látjuk ezt, mert a képernyő előtt ülünk” („nous, on a vu ça parce qu’on est devant l’écran”), in Viel, *Cinéma*, 65.

pozíciók oszcillációja ad. Kép és narrátor e sajátos, intermediális összjátékából film és szöveg terének, valamint idejének egyes aspektusai is kirajzolódnak. A másodlagos identifikációk hatására ugyanis megszűnik a távolság film és néző között, felszámolva a határt film és írás, közel- és távololvasás között. Mintha már nem a képernyő előtt ülnénk, mintha kint és bent kategóriái érvényüket veszítenék. A következő idézetek éppen azt hangsúlyozzák, ahogy film és irodalmi elbeszélés szereplői, arcai, a filmes áttűnés mintájára, úsznak egymásba, amit a különböző időrétegek (a film ideje, az elbeszélő jelene és múltja stb.) egymásba csúszása kísér:

nem emlékszem a nememre [...] Johnnynak hívnak, Viennának és Emmának, és Kidnek, a ruhám vörös, mint Viennáé,” „[Vienna és Johnny] egyedül vannak a világban, csak én maradok ott, de ők nem vesznek észre” (J 28, 83),

„mindannyian meg lettünk fertőzve, bár erről nem tudunk, nem tudjuk, hogy többé-kevésbé Andrew-vá, többé-kevésbé Milóvá és többé-kevésbé nézővé lettünk mindannyian,” „a film ezen pontján egyre inkább Andrew-vá válunk, úgy értem Andrew válik egyre inkább hozzánk hasonlatossá” (C 79, 98),

„maga alá gyűri ez a sötét, formátlan test, ránehezedik, Wanda eltűnik alatta, nem kapok levegőt, agyonnyom” (S 145).<sup>189</sup>

A képek efféle együttállása, együttlátása következik be akkor, amikor – az áttűnéshez hasonlóan – a korábbi kép jelen marad a rákövetkező, ráexponált képben. Az egymásra következés, a térbeli egymásra helyeződés általi együttlétezés következményeként az idő sem lehet többé kronologikus. Az elágazó „idő kilép a sodrából,” koegzisztenssé válik,

---

<sup>189</sup> „j’ai oublié mon sexe [...], je m’appelle Johnny, je m’appelle Vienna, et Emma, et le Kid, ma robe est rouge comme celle de Vienna”), „ils sont seuls dans le monde, il n’y a plus personne, il n’y a que moi qui reste, mais ils [Vienna et Johnny] ne m’ont pas vu,” „nous sommes tous contaminés sans le savoir, sans savoir qu’on est plus ou moins Andrew ou plus ou moins Milo, et plus ou moins spectateurs,” „on devient de plus en plus Andrew à ce moment-là du film, je veux dire, de plus en plus c’est Andrew qui devient comme nous,” Wanda „est ensevelie sous ce corps sombre devenu informe, disparue sous lui, il pèse, je perds souffle, je suis écrasée”

ahogy Deleuze az idő-kép kapcsán mondja.<sup>190</sup> Amikor megszűnik a világ és a szubjektum, a valós és a képzetes között feszülő távolság, „a világ [...] a szubjektumba, a szubjektum pedig fantasztikus módon a világba kerül.” Film és néző közti távolság felszámolásával „objektív és szubjektív, valós és képzetes már nem elkülöníthető többé,” hiszen ekkor a filmes elbeszélés objektív képeinek folyamatosságát megszakító narratív szünetekben, intervallumokban „egy hiányzónak, a néző-narrátornak a szubjektív gondolatai szüremkednek be” a kereten kívülről. De ez a beszüremkedő szubjektív csak annyiban érdekes, amennyiben felruházzható a képességgel, hogy más időkkel [...], más életek idejével kommunikál.”<sup>191</sup> Hiszen, ahogy Deleuze fogalmaz, az „intervallum nem a létrejövő rést jelzi, két egymást követő kép eltávolodását, hanem éppen két távoli kép kapcsolatba kerülését.”<sup>192</sup> Ugyanezt a gondolatot a praxis felől Léger narrátora a következőképpen írja le: „Azt akartam, hogy saját jelenem a mások által megélt érzések múltjával találkozzon” (S 53-4).<sup>193</sup> A kereten kívüli, láthatatlan térből bontakoznak ki a szereplők múltjának virtuális régiói. A narrátor újrakeretező aktusa révén megszűnnek képen kívülinek lenni: a virtuális átlép a megmutatott térbe, s a novelizáció hibrid terében bekereteződve aktualizálódik annak jelenében – a múlt, a jelen idővel együtt, a befogadás jelenében jön létre. Eltérő életek, élettörések kommunikálnak egymással, új, lehetséges kapcsolódásokat mutatva meg. „[A]ktuális és virtuális, érzékelés [...] és emlékezés”<sup>194</sup> – életünk két bergsoni aspektusa – képeket formál, rajzol meg, de már nem tudhatjuk

<sup>190</sup> „Le temps sort de ses gonds,” in Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 58. [Magyarul: *Az idő-kép. Film 2.*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Palatinus, 2008, 53.]

<sup>191</sup> „[...] le monde passe [...] dans le sujet et le sujet fantastiquement dans le monde,” „des ruptures [...] par lesquelles s'immisce la pensée subjective d'une absence,” „qui importe, mais le fait qu'elle communique avec d'autres temps, [...] avec le temps d'autres vies,” in Montebello, 96, 97, 119.

<sup>192</sup> „l'intervalle [...] ne marque plus un écart qui se creuse, une mise à distance entre deux images consécutives, mais au contraire, une mise en corrélation de deux images lointaines,” in Deleuze, 1983, 118. [Magyarul: Deleuze, *A mozgás-kép, Film 1.*, 2008, 106.]

<sup>193</sup> „[...] je voulais conjoindre mon présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres”

<sup>194</sup> „[A]ctuel et virtuel, perception [...] et souvenir,” in Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, 76. [Első kiadás: 1919.] Elérhető: [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/energie\\_spirituelle/energie\\_spirituelle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/energie_spirituelle/energie_spirituelle.pdf)

pontosan, mi aktuális és mi virtuális, mi valós és mi *képzetes*. Az olvasó-néző már nem támaszkodhat a tájékozódást segítő tér-idő koordinátákra, hiszen a film látható világába az írás a képmezőn kívüli tér által mozgósított láthatatlan, virtuális világokat aktualizál, s az így kihajtódó időt annak lehetséges kapcsolódásaiban mutatja meg. A képmezőn belüli és a képmezőn kívüli újrakeretezésében „a valóság és a képzelet, az aktuális és a virtuális egymás mögött futnak, szerepet cserélnek, és megkülönböztethetlenné válnak,”<sup>195</sup> hogy a mozgás-kép átadja helyét a tisztán elgondolt viszonyok játékára nyitott idő-képnek.

---

<sup>195</sup> [...] le réel et l’imaginaire, l’actuel et le virtuel, courent l’un derrière l’autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables,” in Deleuze, 1985,166. [Magyarul: *Az idő-kép. Film 2.*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Palatinus, 2008, 152.]



### III.3. A NOVELIZÁCIÓ MINT FIKCIÓS (ÖN)ÉLETÍRÁS – (ÖN)ÉLETRAJZ ÉS (ÖN)FIKCIÓ

Mielőtt rátérek annak részletes illusztrálására, hogy a vizsgált novelizációkban miként hajtódnak ki a film látható világa és a képmezőn kívüli tér fentebb bemutatott kölcsönhatása, összjátéka által mozgósított, s így aktualizált lehetséges, (ön)fikciós és (ön)életrajzi töredékek, szükségesnek tűnik egy rövid kitérőt tenni. Mivel az előző fejezetekben visszatérő motívumként jelenik meg az önéletrajz/önfikció fogalompárja, ideje lenne a kifejezésekhez kapcsolódó elméleti háttérrel feltérképezni, teoretikus magyarázattal megtámogatni az olvasás és filmnézés aktusaiból származó empirikus tapasztalást.

A francia irodalmi és elméleti kontextusban már jó negyven éve jelen lévő, az én-elbeszélés lehetőségeit teoretizáló „önfikció” – mint műfaj és mint megnyilatkozási pozíció – számos tanulmány, cikk és elméleti vita tárgyát képezi.<sup>196</sup> A kifejezés megalkotása Serge Doubrovsky nevéhez fűződik, aki *Fils* (1977) című regényének a hátoldalán ezzel a kifejezéssel jellemezte saját írásmódját: „Önéletrajz? Nem. Szigorúan valós eseményekből és tényekből szőtt fikció. Ha úgy akarjuk, *önfikció* arról, hogy a kaland nyelvének helyébe lép a felszabadult nyelv kalandja.”<sup>197</sup> Az elnevezés egyfajta reakcióként született Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique*<sup>198</sup> című, 1975-ös munkájában kifejtett nézetekre. Lejeune különbséget tesz az önéletírásra és a regényre jellemző paktum között. Míg az első alapján megállapítható a szerző-narrátor-főszereplő

---

<sup>196</sup> <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/13/BIBLIOGRAPHIE-THEORIQUE-SELECTIVE>

<sup>197</sup> „Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage en liberté,” in Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977. Elérhető : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Fils> (Lipták-Pikó Judit fordítása, in *Teória és praxis. Fantom és fikció Marie Darrieussecq regényeiben és elméleti írásaiban*, doktori disszertáció (védés előtt), Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2018, 18.)

<sup>198</sup> Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

azonossága, illetve a referencialitásra való törekvés, addig a másik paktum esetén nincs egyezés szereplő és szerző között, aki vállaltan a fikció teréből nyilatkozik meg. Doubrovsky arra hívja fel a figyelmet, hogy e két ellentmondásos olvasási paktum egyszerre történő mozgósításából születő kifejezési mód hiányzik a lejeune-i paradigmából. Doubrovsky valójában nem hoz létre új, kizárólag rá jellemző írásmódot,<sup>199</sup> de ő konceptualizálja először ezt a korábban is létező gyakorlatot, ami azóta a kortárs francia irodalom egyik fő tendenciájává nőtte ki magát.

A kérdéskört övező, mai napig aktív polémiák ellenére azt mindenki elismeri, hogy a kortárs francia irodalomban erősen jelen van a műfaj. S bár a kritikusok jelentős része működőképesnek ítéli a kifejezés mögött rejlő koncepciót, tartalmának és határainak meghatározása jelentős eltéréseket mutat.<sup>200</sup> Ellentétek feszülnek nem csupán a különböző gondolkodók elképzelései között, egy-egy szerző meggyőződése szintén jelentős mértékben alakulnak az idő múlásával.<sup>201</sup> Mégis, a legmarkánsabb gondolatokat olvasva és összegezve, a számos, egymásnak ellentmondó érv ellenére mára kirajzolódni látszik az önfikció jellemzőinek egy olyan közös halmaza, amely a műfaj legtöbb definíciójában visszatér. Az önfikció olyan – korábban nem konceptualizált – műfaji tér megnevezését tette lehetővé, amely körül a szubjektum, az identitás, az igazság, az őszinteség, az én-elbeszélés kapcsán a huszadik század eleje óta folyamatosan felmerülő kétségek kikristályosodhattak. Tagadhatatlan tény továbbá, hogy az ötvenes és hatvanas évek ellenkező irányú tendenciája után ismét felszínre tör, makacs jelenlétével tüntet az irodalmi térben az *én*. Arnaud Genon egyenesen az önéletírás műfajának

---

<sup>199</sup> Bár kezdetben ebben a hitben élt.

<sup>200</sup> Bővebben ld. Gasparini, Philippe, *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, 2009. október 9-én elhangzott előadás szövege, Université de Lausanne. Elérhető: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>

<sup>201</sup> Jelen dolgozat keretei között pusztán az önfikció fogalma körül kialakult elméleti vita legfontosabb, az érvelésem szempontjából releváns elemeit kívánom összegezni. A vita történetének részletes, magyar nyelven hozzáférhető bemutatására Lipták-Pikó Judit vállalkozik doktori értekezésében. Ld. Lipták-Pikó, *I.m.* 15-35.

posztmodern reneszánszáról beszél az *én* erőteljes megjelenése kapcsán az irodalomban.<sup>202</sup> Ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy az önfikció által új életre keltett, fragmentált, a konstituálódás mozgása által egyben dekonstruált szubjektum leszámol az önéletírás koherensnek és stabilnak hitt *énjével*. Az *én* csak a Másikhoz való viszonyában válik megragadhatóvá. A Másik diszkurzusában, diszkurzusa által is formálódó<sup>203</sup> – s ennél fogva plurális, soha nem egy – szubjektum az intertextualitás dimenziójában válik elmesélhetővé. A szinte soha nem lineáris, rétegződő, jelen idejűségében is széttartó írás a szubjektum meg nem rajzolhatóságának árán tud a világ adekvátabb reprezentációja felé törekedni.<sup>204</sup> A szubjektum ábrázolásában tapasztalható változások az önéletrajzi igazság vagy őszinteség – a huszadik századi kritikai gondolkodás különböző irányzataiban is tetten érhető – radikális megkérdőjelezését tükrözik.<sup>205</sup> Mivel az önfikció az önéletrajz fikció felé történő elmozdulásával fikció és realitás között mossza el a határokat, az élet igazságának eldönthetetlensége, s ezzel párhuzamosan annak fikció általi megközelíthetősége mellett érvel. Annál is inkább, mivel maga az emlékezés is valóság és fikció összemosásának eredményeként jön létre vagy aktualizálódik.

Bár Doubrovsky korai értelmezésében a kifejezés még szorosan kötődik a pszichoanalízis gyakorlatához,<sup>206</sup> ez az aspektus hamar kikopik a definícióból, amely így tágabb interpretációknak ad helyet. A „posztmodern önéletírás” közösnek tekinthető

<sup>202</sup> Genon, Arnaud, *Note sur l'autofiction et la question du sujet*, 2007. Elérhető:

<https://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html>

<sup>203</sup> Doubrovsky, Serge, „Inventer un langage de notre temps,” in *Le Monde des Livres*, 2010. március 25. Elérhető: [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky\\_1324219\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html)

<sup>204</sup> Grell, Isabelle, *Roman autobiographique et autofiction*, 2011. Elérhető: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>

<sup>205</sup> Jenny, Laurent, *L'autofiction : Méthodes et problèmes*, 2003. Elérhető: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afbiblio>

<sup>206</sup> „L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte,” in Doubrovsky, Serge, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

jegyei a kronológiai sorrend felrúgása, a nem lineáris időkezelés, az elbeszélés fragmentáltsága, a narratív összetettség, a heterogenitás, az emlékezés szeszélyes, hiányos volta, írás és tapasztalás viszonyának láttatása a belső kommentár, a metadiszkurzus, az intertextualitás és a Másik tekintete által, valamint a kételkedés fontos szerepe maradnak. Az önéletírás mindig a múlt rekonstruálásának a kísérlete, de ahogyan azt Paul Nizon megállapítja, a posztmodern korban az én nem egy stabil kiindulópont, sokkal inkább egy megragadhatatlan, fluid valami, ami az írás révén konstituálódik, így vagy úgy, szereplőként.<sup>207</sup>

Röviden tehát, a posztmodern élet- és önéletírás tisztán látja saját konstitutív lehetetlenségét. Lejeune szavaival élve, a választóvonal a gyakorlatban leginkább ott húzódik, hogy vannak, akik elfogadják ezt a lehetetlenséget, míg mások nem nyugodnak bele.<sup>208</sup> Mindenesetre, az a tény, hogy a kifejezés széles körben elterjedt azt mutatja, hogy szükség volt egy olyan terminusra, amely az *én* új, a számon kért referencialitást elutasító felfogását és kifejeződését leképezi. Hiszen, ahogy Darrieussecq mondja az önfikció kapcsán, „az irodalom ezen túl van már, a szavak nem arra szolgálnak, hogy hozzátapadjanak a valósághoz.”<sup>209</sup> Annak ellenére, hogy mára az önéletrajzi tér hármas felosztásában (önfabuláció / önfikció / önnarráció) egyfajta konszenzus kezd kialakulni, nem valószínű, hogy ezek használata a gyakorlatban is elterjed. Doubrovsky kifejezése ugyanis mára olyan „elbeszélő-szó”<sup>210</sup> lett, amit elég kihajtogatni, hogy megannyi

---

<sup>207</sup> Gasparini, Philippe, „Autofiction vs autobiographie,” in *Tangence*, Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines, n° 97, 2011, 19. Elérhető: <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar.pdf>

<sup>208</sup> Lejeune, Philippe, „Moi contre moi : Philippe Lejeune et Philippe Vilain,” in Vilain, Philippe, *L'autofiction en théorie*, Paris, Édition de la transparence, 2009, 108-109.

<sup>209</sup> „Affirmer que la littérature est au-delà de ça, que les mots ne servent pas à coller au réel,” in Darrieussecq, Marie, „Je est une autre,” in Annie Oliver (szerk.), *Écrire l'histoire d'une vie*, Roma, edizioni Spartaco, 2007, 105–121. Elérhető: [http://www.mariedarrieussecq.com/autres\\_textes](http://www.mariedarrieussecq.com/autres_textes) [Magyarul: Lipták-Pikó, in *I.m.*, 28.]

<sup>210</sup> Colonna, Vincent, *C'est l'histoire d'un mot-récit*, 2010. Elérhető: [http://www.academia.edu/4744773/Cest\\_lhistoire\\_dun\\_mot-r%C3%A9cit\\_2010\\_avec\\_P.S.\\_de\\_2013](http://www.academia.edu/4744773/Cest_lhistoire_dun_mot-r%C3%A9cit_2010_avec_P.S._de_2013)

személyes történet jelenjen meg a szemünk előtt.<sup>211</sup> A következőkben arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam vajon az én-elbeszélés lehetőségeit teoretizáló önfikciós keret eddig tárgyalt jellemzői mennyiben érhetők tetten a tanulmányozott korpuszban.

Viel, Soullard és Léger narrátorai mindannyian anonim szereplői maradnak az elmesélt történetnek, vagyis nincs szigorú értelemben vett azonosság a szerző és az elbeszélő között; az egyes szám első személyű elbeszélés ugyanakkor sokak számára, anonim narrátor mellett is, elegendő feltétele az önfikció megvalósulásának. Tanguy Viel regényében az egyes szám első személyű narrátor film-elbeszéléséből hajtódik ki a narrátor önfikciós tere, amelyet azonban teljes mértékben maga a film határoz meg. Az önfikciós tér a film világa köré szerveződik. Minden, ami kiderül a név és múlt nélküli narrátorról a filmhez kötődik. Életéből csak azokat a töredékeket ismerjük meg, amelyek a filmen keresztül feltáruulnak, hiszen létezése csak a filmhez képest ragadható meg: „nincsen életem a filmen túl” (C 96).<sup>212</sup> Az olvasó elé tárt (ön)reflexióból – a filmmel kapcsolatos benyomásaiból, érzéseiből, tapasztalásaiból – rajzolódik ki az önfikció terében a narrátor alakja. Film és irodalom interakciójának megfigyelése kapcsán, az írás nehézségeiről valló Viel olyan kísérletező, újító irodalmi gyakorlatot gondol el, amely önéletrajzi elemekből kiindulva, azokból táplálkozva az önfikció irányába mozdul el. Olyan befogadási modellt alkot, amelyben a befogadás tárgya és a befogadó világa úgy épül egymásra és egymásba, hogy egyik sem tud a másik nélkül létezni.

Soullard regényében összetettebb a narratív rétegek egymásra rakódása. A filmet elmesélő narrátor a film egyes részleteiből, vagy éppen a képen kívüli megidézéséből fakadóan különös jelentőségre szert tevő részletekből bontja ki az anya életrajzi/fikciós és saját önéletrajzi/önfikciós tereit: „Vienna telt ajkait láttam [...] csak az anyámat láttam, az

---

<sup>211</sup> Gasparini, 2009.

<sup>212</sup> „[...] je n’ai pas de vie à côté du film”

anyám száját, telt ajkait” (J 36-7).<sup>213</sup> Soullard-nál a magára maradt anya alakján keresztül lépünk be az önfikciós térbe, akinek képét a szeretője által elhagyott, filmbéli Vienna idézi meg. Az anya, s ezzel párhuzamosan a narrátor életének egyes epizódjai bontakoznak ki a film hajtásaiból, s időnként kibogozhatatlanul összekeverednek a regénybeli és a filmbeli szálak. Annál is inkább, mivel a filmes elbeszélés maga is kiegészül a filmképről lefutó történetvonalak, fiktív narratív szálak mentén. A filmben megjelenő szereplők, a novelizáció korai formáinál már említett módon, olyan előéletet „kapnak” a narrátortól, amely motivációként és magyarázatként is szolgál filmbéli tetteikhez. Hasonló, bár még bonyolultabb szerkezet szövi össze Léger művében a különböző narratív síkokat: Wanda Goronsky történetét, Barbara Loden életét, valamint a narrátor és édesanyja életéből elmesélt epizódokat. Ahogy a narrátor Loden filmjének történetét meséli, a filmi tér fokozatos rekonstruálásával párhuzamosan újabb történetek, újabb narratív terek is előtűnnek, mintegy a film rejtett hajtásaiból. Léger narrátora szintén az anya megidézése révén hozza létre az (ön)fikciós teret. Az elbeszélő anyja társaságában nézi a filmet, aki válása után órákon át lézengett a Cap 3000 nevű, amerikai modell alapján épült, modern bevásárlóközpontban. Ez az élmény egyértelműen a frissen elvált, cél nélkül tébláboló, amerikai Wanda alakjával társítja őt. A válás emlékét a film hívja elő, a film egy elmesélt jelentéből indul és hajtódik ki az anya története. Az adaptált filmhez hasonlóan, Léger regényében az életrajzi, önéletrajzi és fiktív elemek elrendeződése összetett és dinamikus narratív rendszert hoz létre, tulajdonképpen a film komplex vizuális hálójának a lenyomataként.

A következőkben azokat a technikákat fogom bemutatni, amelyek révén megvalósul a különböző narratív szintek találkozása és az alább látható ábrákkal sematizált egymásra helyeződése.

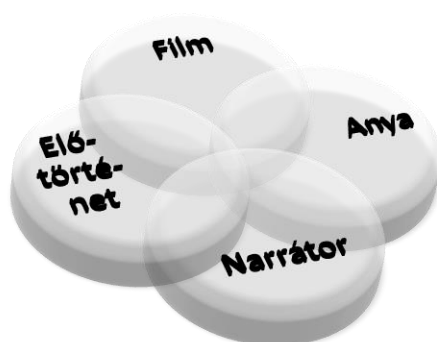
---

<sup>213</sup> „[...] j’avais les yeux fixés sur ses lèvres charnues [...] les lèvres de Vienna [...] je n’ai vu que ma mère, la bouche de ma mère, ses deux lèvres charnues”

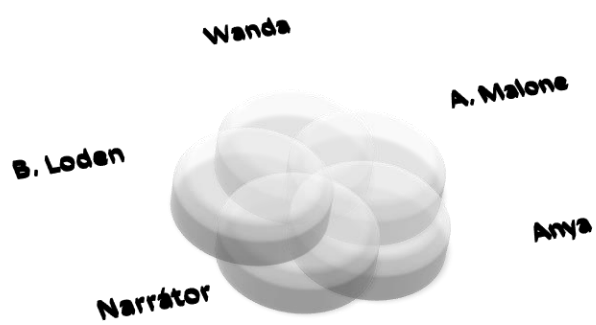
*Cinéma:*



*Johnny:*



*Supplément:*



A néző-narrátor többnyire a megfigyelő semleges szerepét vindikálja magának a film leírása során, aki egy képi reprezentációt igyekszik egyértelműen, jól látható és objektív módon felidézni. A francia általános névmás [*on*], valamint a többes szám első személyű személyes névmás, a *mi* [*nous*] rendszeres használatával a befogadási modell felállítása során nem pusztán az olvasó bevonása a cél, hanem annak a benyomásnak a keltése, hogy mindaz, ami a befogadás, majd a leírás tárgyát képezi nem egy individuális, tehát szubjektív tapasztalás eredménye, sokkal inkább valamiféle, a néző-olvasók közössége által jóváhagyott objektivitás, vagy még inkább együtt létrehozott, keletkező kollektív realitás. Az általános névmás használatával a szerzők már a regény elején felállítják ezt a feltételezett befogadói közösséget, amelynek illuzórikus voltára csak a később felbukkanó *én* utal.

A személyes névmások ilyen használata mellett, egyéb eszközök is segítik a szerzőket abban, hogy az objektivitás szándéka rendre visszatérő motívum legyen a regényekben. A narrátorok például előszeretettel hangsúlyozzák, hogy csak az igazat mondják: „mert ez így van, minden igaz, egyetlen képen sem változtatok,” „valóban ez a benyomásunk,” „ez az igazság” (C 67, 52, 71), „semmit nem találok ki, nézzék a képeket” (J 18).<sup>214</sup> Léger narrátora, aki különösen lelkiismeretesnek tűnik, autentikus forrásokat, megbízható dokumentumokat kutat fel, precízen idéz másokat, miközben igyekszik hősnőihez közelebb kerülni. Ezzel nem csupán megidézi, de véleményem szerint újra is teremti az irodalmi szövegen belül Loden rendezői módszerét – tematikailag éppúgy, mint technikai szinten – jellemző dokumentarista hozzáállást. A szöveg hitelességébe vetett olvasói hit kialakítása és fenntartása érdekében a narrátorok beavatják olvasóikat módszereikbe, megosztják velünk a munka során felmerülő problémákat, nehézségeket. „[N]agy lelkesedéssel lapozgattam különböző életrajzokat”

---

<sup>214</sup> „[...] parce que cela c'est vrai, tout est vrai, je ne change pas une image,” „on a réellement cette impression,” „c'est la vérité,” „je n'invente pas, regardez les images”



(S 13), meséli Léger elbeszélője, ezzel mintha azt mondaná, hogy ő maga is egy életrajzon dolgozik. A *hogyan* problémája szintén felvetődik, amit a következő módon fogalmaz meg: „Hogyan is lehetne leírni őt, hogyan lehet bárkit leírni, akit nem ismerünk?” (S 18). Majd gyorsan megválaszolja a feltett kérdést: „[v]allomásokat olvasunk, képeket nézegetünk, sajátunkká teszünk egy ismeretlen arcot, egy pillanatra kiemeljük a feledés homályából” (S 18).<sup>215</sup> Mi több, kimondja eljárásának lényegét: „Mindig a lehető legnagyobb objektivitásra törekedtem. Leírni, szigorúan csak leírni” (S 26). A munkáját, módszerét időről időre kommentáló, élénk táró narrátornak köszönhetően azt érezzük, mintha az alkotói munkát folyamatában látnánk, mintha a szemünk előtt, az olvasás pillanatában íródna a könyv, amit olvasunk. Azzal, hogy a narrátor megosztja az olvasóval a film világának (újra)teremtéséből fakadó nehézségeket, azt sugallja, hogy semmit nem rejt el, hogy teljesen őszinte: „[k]evés dolog állt rendelkezésemre. [...] Igyekeztem nevét az amerikai filmtörténeti munkák névjegyzékében meglegelni, de sehol nem szerepelt. Felkutattam azokat az embereket, akik ismerték őt [...], de számos akadályba ütköztem” (S 34-5).<sup>216</sup> Az írói eljárás folyamatos figyelése, kommentálása, a meglehetősen időigényes visszacsatolás létrehozza azt a metadiszkurzív teret, amely a képet szöveggé, a szöveget képpé tudja transz-formálni, modulálni.

Minden információhiány és egyéb akadályoztatás ellenére a szöveg íródik. Az első jel, amely az olvasót óvatosságra inti, kibillenti éppen aktuális olvasói attitűdjéből nem más, mint a személyes (és talán fiktív) narratív réteg megjelenése a film leírásán vagy az életrajzon belül. Loden esetében a narrátor amerikai útja ilyen példa, hiszen itt találkozik össze a két narratív fonal (Lodené és a narrátoré), s egymásba fonódásuk megszünteti

---

<sup>215</sup> „[...] je [...] compulsai avec entrain des [...] biographies,” „Comment la décrire, comment oser décrire quelqu'un qu'on ne connaît pas ?” „On lit des témoignages, on regarde des images, on s'approprie un visage inconnu, on le tire un instant de l'oubli”

<sup>216</sup> „Je m'essayais à toujours plus d'objectivité et de rigueur. Décrire, rien que décrire,” „Peu de choses étaient à ma disposition [...] J'ai essayé de trouver son nom dans les index des histoires du cinéma américain, mais elle en est systématiquement absente. J'ai recherché les personnes qui l'ont connue [...], mais les obstacles étaient nombreux.”

fikció és realitás szigorú elkülönülését. Frederick Wiseman megidézése, akivel a narrátor nehézségeiről beszél, ugyanezen jelenség fontos jelzője.

Meglátogattam Frederick Wisemant, az interjúk, kommentárok és dokumentáció nélküli dokumentumfilmek készítőjét [...]. Elmeséltem neki, mennyire nehéz Barbara Loden életét rekonstruálni. Erre Wiseman, aki kizárólag létező dolgokkal dolgozik, csak annyit mondott: „Találja ki! Elég csupán kitalálni. (S 36)

Loden pontosan ezt teszi Alma Malone történetével: egyszerűen csak kitalálja Wanda alakját annak alapján, amit a valódi Alma Malone-ról tud. De Wiseman szavai Léger narrátora számára is hasznos tanácsnak bizonyulnak, hiszen később arról vall: „[s]oha nem értem hozzá azokhoz a dokumentumokhoz, amelyek segítségével megrajzolhattam volna Barbara Loden életét” (S 75).<sup>217</sup>

Ám ahogyan arra Visy is utal, az objektivitás látszatát keltő leírás az egyik olyan kellék, amelynek köszönhetően a kép először mint önálló, elkülönülő térbeliséggel, autonóm narratív szinttel rendelkező komponens kezd a szövegen belül kirajzolódni. Ehhez azonban szükség van a látást lehetővé tevő távolságra, amit a megmutatás gesztusa implikál.<sup>218</sup> Még akkor is, ha a mediális találkozásban éppen a filmi (vizuális) eszközök integrálására alkalmas *köztesnek* a létrehozása lesz az igazi kihívás, amely a távolság meglétének és megszüntetésének, a kettő alternációjának korábban már vázolt játékában tud megvalósulni. A kép és szöveg közötti kommunikáció fenntartásáért felelős néző-narrátorok kivétel nélkül a kívülálló pozíciójából kezdenek beszélni. A kezdeti, a filmhez képest kívülálló pozíció éppen nézői státuszukból fakad: „mi azért látjuk ezt, mert a képernyő előtt ülünk” (C 65), „a Kölyök, velünk szemben, a képernyőn,” „a nő előttem, a

---

<sup>217</sup> „J’allai voir Frederick Wiseman, l’inventeur du documentaire sans interviews, sans commentaires, l’inventeur du documentaire sans documentation [...] Je lui racontai les difficultés qui se présentaient pour reconstituer la vie de Barbara Loden, et lui qui ne travaille jamais sur autre chose que sur ce qui existe m’a dit paisiblement : *Inventez, il suffit d’inventer*,” „Je n’ai jamais pu avoir accès aux papiers qui m’auraient permis, documents en main, de retracer la vie de Barbara Loden.”

<sup>218</sup> Visy, *I. m.*, 48.

képernyőn” (J 24, 35).<sup>219</sup> Ez a nézőpont garantálja a megmutatás gesztusához nélkülözhetetlen távolságot, távolságtartást. A film megmarad tájékozódási pontnak, ahonnan különböző eszközök és technikák révén létrejön a két médium találkozása: „megnézni a filmet [...] és összevetni saját világgal, saját valósággal” (C 37). A vieli idézet nyomán két világ körvonalazódik, két jól körülhatárolt, egymástól határozottan elkülönülő, egymásnak mégis támpontként szolgáló tér: a film világa és a filmet leíró narrátor világa. Ez az állapot modulálódik azután, mégpedig a különböző, „összevetendő szintek összemosásával”<sup>220</sup> (C 31) létrejövő, sorozatos identifikációkon keresztül. A filmkép és a szöveg tere között, a megmutatás és az elbeszélés vágya között kialakuló kezdeti távolság a vizsgált regényekben rendre elhalványul, sőt teljesen eltűnik, „megszüntetve a tér optikai és objektív percepcióját,”<sup>221</sup> ahogy a narrátor, aki újra meg újra megnézi a filmet, már nem egy (ön)életrajzi vagy (ön)fikciós életelbeszéléshez, hanem a filmhez képest építi a valóst: „mindenkinek békén hagyni a filmen túli életét, ezt kellene tennem, de lehetetlen, mert nincs életem a filmen kívül,” „nem kérek a távolságból” (C 96, 100).<sup>222</sup> A filmes tér kibontása, felszínre hajtogatása folyamán tehát a néző-narrátor többször kilép a karteziánus szubjektum geometriai pont<sup>223</sup> által

<sup>219</sup> „[...] nous, on a vu ça parce qu'on est devant l'écran,” „le Kid est sur l'écran, face à nous,” „cette femme devant moi, sur l'écran”

<sup>220</sup> „regarder le film [...] et le confronter avec mon monde à moi, mon réel à moi,” „niveaux mélangés de confrontation”

<sup>221</sup> „[...] en faisant choir la perception optique et objective de l'espace,” in Gyimesi, Timea, *Quelqu'un quelque part « entre »*, 2016. Elérhető: <https://quelquepartdanslinacheve.files.wordpress.com/2016/11/livre-2-3-3.pdf>.

<sup>222</sup> „[...] laisser à chacun sa vie à côté du film, je devrais, mais c'est impossible, parce que moi-même je n'ai pas de vie à côté du film,” „de la distance, je n'en veux pas”

<sup>223</sup> A geometriai pontra lacani értelemben utalunk. Lacan látásméletéről a *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* címet viselő, tizenegyedik szemináriumban olvashatunk. Lacan a vizuális teret három, jól ismert ábra segítségével mutatja be. Az első ábrán a szubjektum a geometriai pontból (*point géométral*) nézi a tárgyat, abból a pozícióból, ami láthatatlannak, s így transzcendentálisnak tűnik. A második ábra megmutatja az első pozíció illuzórikus voltát, hiszen a szubjektum a kép helyére kerül, míg a (szubjektumtól elváló) tekintet a fénypontba. Ezzel Lacan rámutat arra, hogy a szubjektum, a nézés alanya mindig már eleve a látómezőben található, vagyis mindig van valami – a tekintet –, ami bevonja a vizuális térbe. Ez a harmadik ábrán jelenik meg, ami az első kettő egymásra helyezése. A tekintet itt már éppen abból a pontból “néz” ránk, amit vizuális kontroll alá igyekszünk vonni, ahol mi soha nem vagyunk. Ld. Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 79-120.

meghatározott stabil pozíciójából; s ezzel meg is szünteti a film és a néző között feszülő távolságot, elmosva a határt film és írás között.

Ennek következtében megtapasztalhatjuk, hogyan tűnik el a két világ határát megrajzoló képernyő/filmvászon. Mintha már nem is a képernyő/filmvászon előtt ülnénk: kint és bent kategóriái érvényüket veszítik, amikor azt olvassuk, hogy „mindenki tudja, hol vannak azok a rohadt ékszerek, mindenki, először is Andrew, azután Milo, és végül mi magunk,” „a homok mindent beterít, már a képkeret szélén is alig tudunk lélegezni,” „nem emlékszem a nememre [...], Johnnynak hívnak, Viennának és Emmának, és Kidnek, a ruhám vörös, mint Viennáé” (C 44, J 14, 28).<sup>224</sup> A néző-narrátor az előzőleg kijelölt határt átlépi, s azon túl mintha ő maga is a film szereplőjévé válna, vagy éppen fordítva, a szereplők lépnek ki a filmből, hogy hozzánk hasonló, hétköznapi emberként folytassák életüket: „a film ezen pontján egyre inkább Andrew-vá válunk, úgy értem Andrew válik egyre inkább hozzánk hasonlatossá” (C 98). A metalepszis – Gérard Genette<sup>225</sup> által definiált – játékának megjelenésétől kezdve legitimnek tűnik, hogy bár heterogén, mégis szomszédossá, kölcsönösen átjárhatóvá váló, s ezáltal egymást modulálódó univerzumokról beszéljünk. Ahogy a Viel által leírt filmi világot, ezeket is „egymásba nyíló, ajtóval el nem választott [...] terek” (C 27) jellemzik, ahol már nem létezik a szereplőt és nézőt egymástól elválasztó távolság: „ők mindig itt vannak velem, körülöttem élnek” (C 79). A befogadás, a percepció már nem a felismerést szolgálja: „mindannyian meg lettünk fertőzve, bár erről nem tudunk, nem tudjuk, hogy többé-kevésbé Andrew-vá, többé-kevésbé Milóvá és többé-kevésbé nézővé lettünk mindannyian” (C 79). Még ha a narrátor nem feledkezik meg arról, hogy létfontosságú lenne mindenkinek békén hagyni a filmen túli életét, eljutott arra a pontra, ahol ez már

---

<sup>224</sup> „[...] tout le monde sait où sont ces foutus bijoux, tout le monde, Andrew le premier, Milo le deuxième, et nous en troisième,” „il y a trop de sable, et même au bord du cadre, vous respirez à peine,” „j’ai oublié mon sexe (...) je m’appelle Johnny, je m’appelle Vienna, et Emma, et le Kid [...] ma robe est rouge comme celle de Vienna”

<sup>225</sup> Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions de Seuil, 2004.

nem lehetséges, hiszen nincs is élete a filmen kívül. A narrátor kijelentése, miszerint „bármit teszten Sleuth-tel, azt velem teszten” (C 117) logikusnak tűnik ebben a térben, ahol néző és nézett egymásba csúszásával „a távolság, Andrew és Milo, Andrew és Doppler, Milo és Doppler között, Andrew és köztem, Milo és köztem, elolvad” (C 85); elolvad, szomszédostól szomszédosig haladó szerialitásba olvad. Fejezetek, alfejezetek, bekezdések nélkül létrehozott szöveg még erőteljesebbé teszi két eltérő, de összekapcsolódó tér egymásba olvadásának hatását. A vieli írásfolyamban valóban azt „érezzük [...], hogy nincs bejárat, sem kijárat” (C12).<sup>226</sup>

Vielnél tehát egyértelműen kirajzolódik, hogy film és befogadó közötti távolság megszüntetése alapfeltétele a külső nézőből a szövegbe ültetett, a kép szereplőjeként megjelenő elbeszélőnek. A narrátor elsődleges nézői azonosulását, vagyis az elbeszélő kívülről álló pozíciójával történő azonosulását sorozatba rendeződő, másodlagos azonosulások követik. Míg az első távolságtartást, addig a második éppen e távolság felszámolását teszi szükségessé. A fenti idézetek jól illusztrálják, hogy a képen belüli és a képen kívüli terek határainak elmosásakor, identifikációk révén sorozatba rendeződő arcok – Andrew, Milo, Doppler, a narrátor és a néző(k) – hogyan írják a feltáruló látványba a külső szemlélődőt is. A külső szemlélődőből a feltáruló, a szemünk elé táruló látvány részévé váló narrátor nem csak Vielnél jelenik meg. Soullard és Léger nagyon hasonló technikával dolgozik akkor, amikor szintén a filmes azonosulások mintájára hozzák létre saját sorozataikat, melyek felülírják kint és bent, a képen belül és a képen kívül hagyományos kategóriáit.

---

<sup>226</sup> „[...] on devient de plus en plus Andrew à ce moment-là du film, je veux dire, de plus en plus c'est Andrew qui devient comme nous,” „de grands espaces [...] se répondant les uns aux autres, sans porte close,” „ils sont toujours là pour moi, ils vivent autour de moi,” „nous sommes tous contaminés sans le savoir, sans savoir qu'on est plus ou moins Andrew ou plus ou moins Milo, et plus ou moins spectateurs,” „tout ce que vous faites à Sleuth, c'est à moi que vous le faites,” „les distances entre eux deux, entre Andrew et Milo, Andrew et Doppler, Milo et Doppler, Andrew et moi, Milo et moi, ça fusionne,” „On croit vraiment [...] qu'il n'y a pas d'entrée ni de sortie.”

Nathalie Léger és Catherine Soullard regénye kapcsán érdekes megfigyelni, hogy a különböző narratív szálak összetett hálózata hogyan alakul a történet előrehaladásával. A különböző narratív szálak, vagyis a filmet, Barbara Loden, Alma Malone, a narrátor vagy az anya életét leíró bekezdések Léger-nél, illetve a filmet, a szereplők előtörténetét, a narrátor és az anya életét rekonstruáló bekezdések Soullard-nál egymástól jól elválasztva jelennek meg a két regény elején: minden rész külön bekezdést kap, nincs keveredés, a szálak világosan elkülönülnek egymástól, ugyanakkor kölcsönösen megidéznek egymást. A film leírása során megidéződő, Lodenhez vagy (Soullard esetében) az anyához kapcsolódó életrajzi vonatkozások teréből további, önéletrajzi/önfikciós hajtások kerülnek a felszínre. Wanda és Vienna fiktív alakjain, tehát mindig egy másikon keresztül, a másik fényében mesélődnek el a különböző élettöredékek. Az így felépülő irodalmi tér struktúrájának kialakításában elsődleges szerepet kap az áttűnések hálózata, feltűnés és eltűnés különös játéka.

Ahogy a narrátorokat egyre inkább magával ragadja a téma, az emlékezés vagy a kutatás, az addig elkülönülő bekezdések szálai összefonódnak, határaik összemosódnak, bizonytalanná válnak. A filmek láthatatlan, virtuális hajtásaiból kibomló újabb és újabb narratív szálak mentén megjelenő arc átvezet, áttűnik egy újabb, egyazon bekezdésen belül – ahogyan egy filmkép tűnik át a másikba a filmvásznon. Míg Soullard narrátorának erőfeszítései arra irányulnak, hogy Vienna arcán keresztül az anya egyre távolabb úszó, a nyelv mintájára széteső arcát megragadja, fenntartsa, addig a léger-i regény terében Loden életének rekonstruálása, feledésbe merülő arcának felmutatása a cél. Barbara Loden játssza Wandát a filmben, ő „Wanda, ahogy filmekről beszélve mondani szokás” (S 12). A narrátor tehát Loden arcát keresi Wandáé mögött. Wanda arcát a filmben a férj nem túl hízelgő leírása után látjuk meg a bíróságon, ahová a válóper miatt érkezik. Ahogy Léger írja: „[a]mikor Wanda belép, már mindent tudunk róla, férje elárulta, hogy ő készíti

a reggelit, hogy Wanda nem foglalkozik semmivel, nem tartja rendben az otthonukat, nem törődik a gyerekekkel, elhanyagolja őket, a kanapén hever egész nap” (S 22).<sup>227</sup> Mintha Wanda arcát férje rajzolná meg. Ő határozza meg identitását, ő konstituálja szubjektumként: Deleuze és Guattari szavaival élve, Wanda kezdettől fogva belekényszerül a szubjektíváció-jelentésadás fekete lyuk-fehér fal rendszerébe.<sup>228</sup>

De mi tulajdonképpen az arc, mi az, amit a narrátorok annyira igyekeznek megragadni? Az arc, olvassuk Deleuze és Guattari *Année Zéro – Visagéité* című írásában, egy absztrakt gépezet műve. Az arcadás absztrakt gépezete elsősorban is a jelentésadás és a szubjektíváció tengelyei mentén létrejövő fehér fal-fekete lyuk rendszere.<sup>229</sup> Az arc szerepe, melynek korrelátuma a táj, az lenne, hogy „már jó előre semlegesítse a jelentéssel és az uralkodó valósággal szemben fellépő kapcsolódásokat.”<sup>230</sup> A kialakult rend alapján jelentést adó absztrakt gépezet a sokaság és a többértelműség ellenében ható binarizáció elvén működik. Hogy a Deleuze és Guattari által részletezett, fekete lyuk-fehér fal rendszerét éppen Léger szövege kapcsán említtem nem véletlen. Léger szövegében ugyanis megidéződik ez a fogalom. A narrátor amerikai utazásával a filmes és az irodalmi tér sajátos módon ér össze, helyeződik egymásra. A filmi és az irodalmi összecsengésének terében fut össze a narrátor és a film jelen ideje (a film, még elmesélve is jelen időben íródik), mégpedig a „hatvanas évekből csodával határos módon fennmaradt, annak stílusát tökéletesen megidéző motelszobában” (S 52-3), vagy a Houdini Múzeum előterében, Scrantonban, ahol a narrátor Mickey Mantle-lel (1931-1995), a híres baseball játékossal találkozik. Barbara Lodenről, Marcel Proustról, az

---

<sup>227</sup> „Barbara Loden *est* Wanda, comme on le dit au cinéma,” „Lorsqu’elle entre, on sait déjà tout d’elle, le mari s’est lâché, on sait qu’il doit se préparer son petit déjeuner tout seul, qu’elle se fout de tout, ne s’occupe pas de la maison, ne s’occupe pas des gosses, les laisse à l’abandon, passe ses journées sur le canapé.”

<sup>228</sup> Deleuze, Gilles és Félix Guattari, „Année Zéro – Visagéité,” in *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 205-34.

<sup>229</sup> „[...] système mur blanc-trou noir,” in Deleuze és Guattari, 1980, 205.

<sup>230</sup> „[...] neutralise d’avance les connexions rebelles aux significations et à une réalité dominante,” in *uo.*, 206.

önéletről és általában az írásról beszélgetnek. Mantle elmeséli neki, hogyan „akarta leírni a labda útját [...], a teret, a lyukat, melyet a földbe fúródó labda ás, a formálódást és deformálódást” (S 138), de bevallja, hogy:

nem sikerült leírnom a labda útját, ahogyan Barbarát sem tudnám leírni, lelkét sem tudnám megidézni, tulajdonképpen nem is ismertem, a lelke épphogy csak felsejlett a testén keresztül, és még az is lehet, hogy összetéveszttem valaki máséval [...], én a fekete földben deformálódó, feltűnő és eltűnő érzést kerestem (S 139).<sup>231</sup>

Leírni a labda útját, leírni a lyukat a földben, formálódást és deformálódást, eltűnést és felbukkanást, nem csak az (ön)életről, hanem a novelizáció kihívásai is ezek. Leírni a képet, megragadni és megmutatni azt, ami szükségszerűen a kereten kívül marad egy filmkép eltűnése és a következő feltűnése közötti láthatatlan részben, intervallumban, aktualizálni a filmes elbeszélés hajtásaiban megbújó virtuálist – diadalmaskodni ott, ahol a kép elbukik, ott, ahol az „igazság” lakozik: „feltűnés és eltűnés között.”<sup>232</sup>

Mickey Mantle a földbe lyukat fúró labdáról beszél, a fehér fal-fekete lyuk egy változatáról, amely Deleuze és Guattari<sup>233</sup> szerint a jelentésadással állja útját minden újabb kapcsolódásnak. A labda és a talaj találkozásánál tűnik elő, rajzolódik ki az arc. De Léger, csakúgy mint regénybeli alteregója, nem vesz részt e játékban, inkább a jelentés és a szubjektiváció uralma alól szabaduló arcokat viszi színre. Ahelyett, hogy egy arc, Barbara Loden arcának befejezett kontúrjait mutatná meg, inkább az arcok burjánzását, rizomatikus összekapcsolódásait kínálja fel. Ahelyett, hogy arcot adna, életrajz által megrajzolt arc illúzióját, inkább megbontja, kimozdítja azt, nem a Deleuze által nagyra

---

<sup>231</sup> „[...] dans une chambre au design de motel des années 1960 miraculeusement préservé,” „décrire le trajet d’une balle, [...] l’espace, le trou que la balle fait sur le fond, la forme et la déformation,” „je n’ai pas réussi à décrire le trajet d’une balle, et pas plus que je ne saurais décrire Barbara je ne pourrais faire revenir son esprit, d’ailleurs je ne l’ai pas connu, son esprit, je l’ai à peine aperçu à travers son corps, et encore, je le confonds peut-être avec celui d’une autre [...], la déformation, la disparition et l’apparition de la sensation sur fond noir, c’est ce que je cherchais.”

<sup>232</sup> „C’est comment la vérité? C’est *entre apparaître et disparaître*,” in Godard, Jean-Luc (rend.), *Détective [A detektív]*, JLG Films/Sara Films, 1985., Godard-t idézi Léger, *Supplément*, 7.

<sup>233</sup> Deleuze és Guattari elemzése Kafka, *Blumfeld* c. novellája kapcsán, in Deleuze és Guattari, 1980, 207.



értékelt, az összegzés helyett inkább szökésvonalat rajzoló amerikai regény,<sup>234</sup> hanem egy amerikai film mintájára. Barbara Loden filmjén keresztül mutatja meg Léger, hogyan rajzolódik meg a szökésvonal az egymásra exponált arcok között megmaradó résekben. Léger, csakúgy, mint Soullard és Viel, a szubjektum konstituálásához szükséges központi szem helyett, éppen a geometriai pont folyamatos kimozdításán dolgozik, s így megakadályozza, hogy az arc végleges kontúrokat kapjon. Az arcadó gesztust kimozdítva, megbontják az arc – elmosódó, fluid – vonásait, hogy azokat egy másikba vezessék, folyassák át. Kötést hoznak létre közöttük, bár nem hasonlítanak egymásra, mégis, egyik is, másik is deterritorializálja a másikat, míg együtt áramolnak. Ehhez olyan technikát alkalmaznak irodalmi, narratív kontextusban, amelyet általában a filmművészethez társítunk. Az áttűnés tehát az egyik olyan eszköz, amely a novelizáció hibrid terében megjelenő két rendszer, film és irodalom, összekapcsolódását hivatott biztosítani. A filmből kölcsönzött, s két kép közötti átmenetet biztosító technikát úgy hasznosítja újra a novelizáció, hogy az arcadás gépezetének fehér fal-fekete lyuk rendszerét igyekszik kijátszani.

Számos példát találunk arra, ahogyan egy arc előbukkan a másik mögül, melyek a narrátor filmnézés közben bekövetkező másodlagos azonosulásainak, vagyis a nézőt a képbe író, a képbe illesztő varrat kialakulásának lenyomatai; s mint ilyenek, a néző-narrátor befogadási modelljének markerei. A szereplők, akik ha csak átmenetileg is, de ugyanazt a helyet foglalják el a befogadási folyamat során, a novelizációs térben egymásra helyeződnek, egybeesnek. Ilyen a Vienna arca helyén feltűnő anya, majd az anya képére fényképeződő narrátori *én* Soullard-nál: „Vienna [...] anyámat képzelem ilyenek 20 évesen [...], a férfit, a férfi arcát kutatja, akit szeretett [...], arcod nem hagy nyugodni” (J 48-9). Ugyanez Léger-nél: Wandát „maga alá gyűri ez a sötét, formátlan

---

<sup>234</sup> Deleuze, Gilles és Claire Parnet, „De la supériorité de la littérature anglaise-américaine,” in *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, 47-91. [Magyarul: Deleuze, Gilles és Claire Parnet, *Párbeszéddek*, ford. Gyimesi Timea, Karácsonyi Judit, Lipták-Pikó Judit, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2015, 35-66.]

test, ránehezedik, s ő eltűnik alatta, nem kapok levegőt, agyonnyom” (S 145).<sup>235</sup> Így idézi meg Wanda eltűnő arca az *ént* (az olvasót is bevonva az identifikációk játékába), a narrátor arcát egyetlen mondaton belül. Annak is szemtanúi lehetünk, ahogyan az anya adja át a helyét, hogy ott Wanda tűnhessen fel: az anya „órákon át csak lézengett, egyszerűen csak lézengett. Külső szemlélődő vásárolgató orvosfeleségnek gondolhatott, mondja. Még a legmélyebb kétségbeesés sem látható kívülről – semmi nem látszódik a bevásárlóközpontban lézengő Wanda arcán” (S 44).

A két reprezentációs rendszer, filmi és irodalmi közötti illesztést, varratot létrehozó (filmes) technika révén temporalitás szempontjából inkompatibilis jelenetek kapcsolódnak össze. A különböző szekvenciák párhuzamba állítása nem időbeli, hanem térbeli, lélektani egybeesés mentén történik. Egy harmadik idézettel azt kívánom még hangsúlyosabban illusztrálni, ahogyan az elbeszélés különböző rétegei egymásba szövődnek az eltérő temporális referenciák közé egyenlőségjelet tevő áttűnés révén. Barbara Loden, a filmszereplő Wanda (akinek arca a moziterem sötétségében válik láthatóvá) és a bevásárlóközpontban bolyongó anya arcát összekapcsoló áttűnés sajátos vizuális hálót rajzol: „Kigyúlnak a fények. Újra Barbara arcát látom. Kihunynak a fények. Wanda a mellette fekvő férfi felé fordul, őt nézi. Kigyúlnak a fények. A bevásárlóközpontban egy elhagyott nő sétál, magányosan” (S 85-6).<sup>236</sup>

Az egymásra exponált arcok vizuális hálózatával játssza ki a szerző az arcot – a „fehér fal-fekete lyuk” Deleuze és Guattari által annyira kritizált rendszerét – a megingathatatlan identitás ígéretét. Ugyanakkor, a sorozatba rendezés, az áttűnés egyik

---

<sup>235</sup> „Vienna [...] c’est ma mère que j’imagine ainsi [...] à la recherche d’un homme qu’elle aimait [...], où es-tu donc part [...], ton visage m’obsède,” „est ensevelie sous ce corps sombre devenu informe, disparue sous lui, il pèse, je perds souffle, je suis écrasée”

<sup>236</sup> „[...] a traîné pendant des heures, simplement traîné. De l’extérieur, dit-elle, je devais avoir l’air d’une femme de médecin qui fait du shopping, de l’extérieur on ne voit rien du plus profond désespoir – on ne voit rien sur le visage de Wanda quand elle erre,” „La lumière s’allume. Je revois le visage de Barbara. La lumière s’éteint. Wanda se penche sur l’homme allongé à ses côtés et le regarde. La lumière s’allume. Une femme abandonnée marche seule dans un centre commercial. La lumière s’éteint”

arcból a másikba együtt jár a szövegben felbukkanó kép egyfajta *vibrálásával*.<sup>237</sup> „a kontúrokat felismertem, de minden annyira bizonytalan, minden annyira elmosódott volt, homályos maradt a kép,” „vajon már az én álmom vibrál a pupilláik alatt” (S 126, J 11)<sup>238</sup> – mondja Léger, illetve Soullard narrátora. A szöveg éppen erről az instabilitásról, a végső jelentésadás, a „végleges életrajz” (S 75)<sup>239</sup> megírásának lehetetlenségéről beszél. Hiszen a vibrálás, mely „kimozdítja a képet [...], nem ad formát.” Az átcsúszások, az egyik arcról a másikra történő sorozatos váltások azt eredményezik, hogy „elveszítjük a referenciákat,” a „szubjektum pedig textúráját, mely patchwork-szerűvé válik.” Nincs már egy arc, „egy szubjektum, mely képbe vált [...] Azt mondhatnánk inkább, hogy egyfajta el nem különíthetőség vagy megkülönböztethetetlen zóna jön létre két kifejezés között,”<sup>240</sup> melyek egymásra helyeződnek. De az összekapcsolódás alapja nem feltétlenül egy már létező hasonlóság. A hasonlóság sokkal inkább az egymásba csúszás, a kapcsolódás láttatása érdekében a tér-idő koordinátákból kiemelt arcok szomszédossá válása, sorozatba rendeződése révén jön létre. A tér-idő koordinátáktól szabaduló arcok olyan virtuális kapcsolódások mentén konvergálnak, amelyek már nem az arcok közötti valós viszonyokon haladnak keresztül. Az analógia tehát modulációval, azaz eltérő elemek összekapcsolása révén valósul meg, ami kimozdítja, kibillenti a referenciális viszonyokat, mégpedig több arc egymásba exponálása, s az így kialakuló arcok sorozata révén. Az egyik arcot a másikba vezető gesztussal a szerző éppen arról tűnik lemondani, hogy egyetlen, határozott kontúrokkal megrajzolt arcot ragadjon meg, olyan vonásokat villant inkább fel, amelyek nem rendeződnek arcba, egyetlen arcba. Egymásba csúszó arcok sorozata által megrajzolt ismeretlen tájat, térképet kínál: „arc hiányában tájat

<sup>237</sup> „[...] tremblement de l’image,” in Léger, *Supplément*, 118.

<sup>238</sup> „J’avais reconnu des contours, mais rien n’était sûr, tout avait bougé, l’image était floue,” „est-ce déjà mon rêve qui tremble sous vos paupières”

<sup>239</sup> „[B]iographie définitive”

<sup>240</sup> in Deleuze, Gilles, „Bartleby ou la formule,” in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, 99-100.

próbálunk felismerni” (S 118). És ha végső soron a narrátor nem is fogja a „felejtés homályából egy pillanatra kiemelt” (S 18)<sup>241</sup> ismeretlen arc megragadhatatlanját rabul ejteni, értjük ennek okát, hiszen a novelizációkban feltűnő arc soha nem egy, hanem eleve több(szörös), szeriális: Milo – Andrew – Doppler – a narrátor – a néző arca. Vienna – az anya – a narrátor – Johnny arca. Wanda arca Almáé is, de az őt alakító Lodené is. Alma Malone, Wanda Goronsky, Barbara Loden, a narrátor, az anya, de Elizabeth Taylor, Delphine Seyrig és Sylvia Plath is, Emily Dickinson, Mme Hanska és Marina Vlady, Marilyn Monroe és Edna – megannyi, a kollektív értékével felruházott, s egy hibrid miliőben egymásba csúszó arc (*szupplementumok?*), kép és szöveg határmezsgyéjén. A geometriai pont és a tekintet paradigmájából kicsusszanó arcok így lelnek rá találkozás-vonalukra, így találnak saját szökésvonalukra. A fragmentált, széttartó szöveg centrifugális erőiként ható többszörös arc, egymásra exponált arcok leendése mint az identitás pluralitásának lenyomata tűnik fel. A kép homályos marad: „még homályos” (C 17), „a pontos formánál jobban szeretem azt, ami elmosódott, homályos” (J 65).<sup>242</sup> Hogy a kép homályos maradjon, a geometriai pontot folyton ki kell mozdítani, a konstituálódó szubjektumot ki kell játszani, az egymásra fényképezett arcok sorozata által bevezetett játékkal. A filmművészetből átvett áttűnés technikája, a két egymástól időben és térben távoli kép egymásra helyezése, pillanatnyi egymásra exponálása az egyik olyan vizuális eszköz, amelynek irodalmi újrahasznosítása biztosítja film és szöveg összekapcsolódását, egymásba fonódását. Ugyanakkor, a mindig leendésben lévő arcok sorozata, a feltűnés és eltűnés ezen játéka révén, amely megakadályozza, hogy az arc végső formát kapva konformmá váljon, a szöveg egy metatextuális gesztussal tematizálja szubjektíváció és jelentésadás problematikáját.

---

<sup>241</sup> „[...] on veut reconnaître un paysage à défaut d'un visage,” „tir[é] un instant de l'oubli”

<sup>242</sup> “[...] c'est encore flou,” „je préfère le flou, le vague, pas de forme trop précise”

A két reprezentációs rendszer, film és irodalmi szöveg közötti varratot létrehozó filmes technikák kapcsán példaként érdemes megemlíteni a párhuzamos montázst is, vagyis az egy időben, de különböző térben zajló eseményeket felváltva megmutató technikát. Az időben folyamatos, de térben váltakozó cselekményeket egymáshoz közelítő eljárás Léger szövegében akkor bukkan fel először, amikor a narrátor Wanda és Mr Dennis filmbéli megismerkedését írja le. Wanda

gyors léptekkel halad a mosdó felé, majd eltűnik – a férfi idegesen jön-megy, arra vár, hogy Wanda kijöjjön a mosdóból, hirtelen megáll, felénk fordul, merev tekintete túlnéz rajtunk – Wanda mozdulatlanul áll a mosdóban, önmagát szemléli, csendesen, a törött tükörben [...] a férfi, mint egy örült, félelem és düh torzította arccal, elsápad az aggodalomtól – Wanda megnyitja a csapot, megmossa a kezét, az arcát hosszan nyugtatja vizes tenyerében – a férfit fojtogatja a düh, elsiet, majd visszajön, rákiált, hogy azonnal jöjjön ki – Wanda végül kijön (S 44-5).<sup>243</sup>

Később az elbeszélő ugyanezt a technikát már nem a filmes események bemutatására, hanem irodalmi célból, irodalmi eszközként alkalmazza, amikor személyes (önfikciós) találkozását meséli el egy fiatalemberrel, aki idegenvezetőként dolgozik a Waterbury-ben található Holy Land területén. Az első idézetben még szereplő, a váltás vizuális markereiként működő, a szövegkohézióért felelős kötőjelek hiánya a narrátort egyre inkább magával ragadó hév jeleként értelmezhető.

Megköszörüli a torkát és belekezd. A waterbury-i Holy Land kitalálója, faképnél hagyhatnám, lemehtnék, John Greco, a föld alatt kialakított vájatokba, járatokba, John Greco 1956-ban egy új Betlehemet épített több száz önkéntes részvételével, megnézhetném a régi barlangokat, messziről is jól hallanám hangját, mert John-t megszólította egy angyal, ott is hallanám messzire zengő, tökéletes intonációját, s arra kérte, hogy építsen egy szent

---

<sup>243</sup> “poursuit rapidement vers les toilettes [...] et disparaît derrière nous – lui va et vient, nerveux, il attend qu’elle sorte, s’arrête brusquement, fait volte-face, regarde fixement vers nous, au-delà de nous [...] – elle, dans les toilettes, immobilisée enfin dans le silence, elle se regarde dans le morceau de miroir ébréché au-dessus du lavabo [...] – lui, comme un fou maintenant, le visage défiguré par la peur et la rage, blême d’angoisse – elle ouvre le robinet, se lave les mains et le visage, reste longuement le visage dans ses mains, sous l’eau – lui suffoque, se précipite, revient, lui crie de sortir – enfin, elle sort.”

helyet itt, Waterbury-ben, leereszkedhetnék a cementszerkezet repedésein keresztül alig-alig megvilágított katakombák bűzébe, és John, a téma szakértője, megtanította a többieknek, hogyan építsék meg a bibliai jeleneteket, de inkább mellette maradok, épp csak elfordulok, várok, nézem, hogy mi maradt Holy Landből (S 103-4).<sup>244</sup>

Film és szöveg együtt áramlásának kialakításában, a köztük feszülő távolság leküzdésében egy másik tényező szintén szerepet játszik, mégpedig az igeidők szintjén alkalmazott logika. A film jelen időben íródik, még akkor is, amikor mesélik. És ez a filmes jelen, időről időre, elfoglalja az irodalmi teret is, melynek – életrajzi, önéletrajzi és fikatív – narratív szálai összefutnak, hogy kibogozhatatlanul összefonódjanak. Ez a filmes jelen idő válik a személyes narratív szálon alkalmazott idővé, amikor a *Supplément à la vie de Barbara Loden* narrátora az Egyesült Államokba utazik, hogy végigjárja a film forgatási helyszíneit; ezzel a személyes, önfikciós narratív szál bekerül abba a térbe, ami addig a film számára volt fenntartva. A film és a narrátor jelene az Egyesült Államokban fut össze, a „hatvanas évekből csodával határos módon fennmaradt, annak stílusát tökéletesen megidéző motelszobában” (S 52-3)<sup>245</sup> vagy a Houdini Múzeum előterében, Scrantonban, ahol a narrátor Mickey Mantle-lel találkozik, hogy Lodenről beszélgessenek. Ezzel destabilizálódnak a támpontok, bizonytalanná válik, hogy mi fikció és mi tényszerű.

Soullard szintén a novelizációban szereplő narratív szálak temporális kölcsönhatásáról beszél: „ez egy régi ruha a múltjából [...] az időben létező világ

---

<sup>244</sup> “Il se racle un peu la gorge et commence. L’inventeur en 1956 du Holy Land de Waterbury, je pourrais le laisser là, je pourrais descendre en contrebas, s’appelle John Greco, me risquer dans les allées excavées, entrer dans les trous, John Greco a bâti une nouvelle Bethléem avec l’aide de centaines de bénévoles, je pourrais visiter les anciennes grottes et je l’entendrais encore de loin, car John avait reçu l’appel d’un ange, j’entendrais de loin sa voix bien placée résonner fortement, qui lui avait donné l’ordre de construire un lieu saint ici même à Waterbury, je descendrais dans le boyau pestilentiel des catacombes à peine éclairé par les crevasses de la structure en ciment, et John apprit aux autres à bâtir des scènes de nativité, John était considéré comme un spécialiste des scènes de nativité, mais je reste à ses côtés, je me détourne un peu, j’attends, je regarde ce qui reste de Holy Land.”

<sup>245</sup> „[...] dans une chambre au design de motel des années 1960 miraculeusement préservé”

megszűnik [...] az emlékezésben vagyunk [...], múlt és jelen párbeszédében, mindig,” „most van és régen van” (J 29, 21).<sup>246</sup> A film és a narrátor jelene múlt és jelen, fiktív és valós párbeszédében, összefonódásában létrejövő hibrid térben futnak össze. A film barázdált, a geometria és a temporalitás, a kronológia síkján is szabdalt tere<sup>247</sup> Viel és Soullard írásfolyamában, Léger-nél pedig a gondosan elválasztott narratív szálak egy bekezdésen belül megvalósuló összefutásában ellenpontosodik, simul ki; vagyis kint és bent kategóriáival játszó, azokat kijátszó a képen kívüli és azon belüli tér kapcsolatának összetett természetét kiemelő *elrendeződésekben* [*agencement*]. Az egymás felé megnyíló, egymásba csúszó, s ezáltal szomszédossá, átjárhatóvá, s haptikussá váló heterogén téri alakzatok „az emlékezet tisztán kronológiai támpontjait minorizáló tér”<sup>248</sup> irányába rendeződnek. Nem csupán az egymásra exponált arcok szerialitása, de a különböző temporális síkok egymásra vetülése is az elkülönülő, homogén terek ellenében hat. A filmi elbeszélés jelenének beszüremkedése az (ön)fikciós narratív szálba a film és a szöveg közötti távolságot feloldva hozzájárul a két teret „közös leendésbe,”<sup>249</sup> heterogén elrendezésbe vonó varrat kialakulásához. Újabb bizonyítéka ez annak, hogy „a kortárs irodalom már nem valamiféle másra vissza nem vezethető egyediségben, hanem a művészetek közös jelenében íródik, hibrid, nem-tiszta nyelvezeteken;”<sup>250</sup> s éppen a művészetek e közös jelenében képzelhető el, hogy „saját jelenünk és a mások által megélt érzések múltja összefonódik” (S 53-4), akár egy motelszoba mélyén.

<sup>246</sup> „c’est une robe d’avant, du temps de son passé [...] le monde temporel a sombré [...] on est dans la mémoire [...] dans le dialogue, toujours, du passé, du présent,” „c’est maintenant et c’est il y a longtemps”

<sup>247</sup> Vö. Viel, *Cinéma*, 26 : „sinon je ne respecte pas la chronologie, et donc je ne respecte pas la grandeur des choses quand elles viennent sur l’écran, grandes surtout dans leur ordre à elles. [...] en voyant les images dans le bon ordre comme tout le monde, j’ai du mal à comprendre qu’on ne trouve pas ce film formidable.”

<sup>248</sup> „[...] un espace minorisant les repères purement chronologiques de la mémoire,” in Gyimesi, Timea, „Le présent dans le passé, le passé dans le présent” ou Du temps des „truismes” au temps des „fantômes”, in *Le Passé dans le Présent, le Présent dans la Passé*, Szeged, JATEPress, 2008, 126.

<sup>249</sup> „dans un devenir croisé,” in Leutrat, Jean-Louis, „Une histoire invisible,” in *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 9, n° 3, 2005, 243. Elérhető: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=6d106880-37b1-4b9e-a38d-039b20a2d282%40sessionmgr110&vid=8&hid=114>.

<sup>250</sup> „[...] la littérature contemporaine ne s’écrit plus dans une singularité irréductible, mais dans le présent commun de l’art, caractérisé par l’impureté et l’hybridation des langages,” in Colard, 2015, 107.

Kijelenthetjük tehát, hogy mind a novelizáció, mind pedig az ön-élet-fikció bizonytalan kontúrú, mozgékony határvonalakkal bíró, hibrid területek. E két – természeténél fogva *supplementum* jellegű – gyakorlat olyan életelbeszélésnek ad formát, amely nem pusztán a filmre, de szükségszerűen a fikcióra is nyitottá válik. A narrátor azért nyúl ehhez az eszközhöz, hogy hozzáférjen azokhoz a „fikciós archívumokhoz” (S 72),<sup>251</sup> amelyek által rekonstruálhatóvá válik mindaz, ami kibújjik a ténszerűség alól. Colard szavaival élve, „filmo(bio)gráfiáról” [*filmo(bio)graphie*] van szó, vagyis „olyan életelbeszélő modellről, amely semmiképpen nem lineáris, sokkal inkább megszakadó, egyenetlen, csapongó.”<sup>252</sup> A kortárs ön- és biofikció nyomán haladva, ezek a szövegek is tisztán tükrözik a műfaj önnön korlátait, vagyis azt az „áthidalhatatlan szakadékot, amely egy elmúlt élet és annak narrativizálása között tátong.”<sup>253</sup> A fikció beszüremkedése a ténszerűbe szükségszerűséggé jelenik meg, ha egy másik ember életének igazságát kívánjuk megragadni – hiszen egy életről való számadás szándéka már önmagában fikcionalizálja ugyanezt az életet. Ahogyan Soullard elbeszélője mondja: „minden fikcióvá, az élet pedig lehetségessé válik”<sup>254</sup> (J 56).

Reményeim szerint az eddig vázoltak nyomán egyértelművé vált, hogy a vizsgált novelizációk hogyan teszik le voksukat az identitás pluralitása, egy instabil, fluid leendésben lévő szubjektum mellett, hiszen az én-konstituálódás folyamatát a Másik diszkurzusa, tekintete által modulálva, s így intertextuális vonatkozásában megragadva ábrázolják. Ahogyan az is, hogy a többszörösen rétegződő, mediális szempontból heterogén narratív szálak kibontakozása nem tud lineárisan történni, csak a különböző

<sup>251</sup> „[...] conjoindre [s]on présent et le passé de quelques sentiments vécus par d'autres,” „archives de fiction”

<sup>252</sup> „[...] modèle d'un récit de vie non plus linéaire, mais au contraire discontinu, irrégulier,” in Colard, Jean-Max, *Filmographie et récit de vie: autour des Larmes d'Olivia Rosenthal*, 2012. Elérhető: [http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/rosenthal\\_028o.pdf](http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/rosenthal_028o.pdf)

<sup>253</sup> „[...] inescapable gap between a past life and its narrative recounting,” Middeke, Martin, „Introduction,” in uő. és Werner Huber (szerk.), *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Rochester and Woodbridge, Camden House, 13.

<sup>254</sup> „[...] tout devenait fiction, la vie était possible”



idősíkok sajátos összekapcsolódásában. A kortárs (ön)életírásban, a múlt rekonstruálásának történetében az igazság, az élet igazságának a fikció általi megközelíthetősége válik hangsúlyossá. Fiktív és valós ilyen találkozása szükségszerűen vezet a fikció keltette kétely megszületéséhez, s talán éppen ebben rejlik az irodalom egyik funkciója. Ahogy Marie Darrieussecq fogalmaz, „[a]z irodalom egyik funkciója a kétely, egyfajta nyugtalanság felébresztése, nyelvi szokásaink, s az abból fakadó lustaság megzavarása... Az önfikció, illetve tágabb értelemben minden olyan gyakorlat hozzájárul ehhez, amely megkérdőjelezi a referenciális stabilitást, a nyelv és a valós között rendszerint elfogadott paktumot.”<sup>255</sup> A novelizáció az (ön)életrajz fikció felé történő elmozdításával fikció és realitás között mossza el a határokat, hogy az élet igazságának eldönthetetlensége mellett érveljen, a szubjektum meg nem rajzolhatóságának árán törekedve a világ adekvátabb újrateemtése felé. Hiszen az irodalom nem másolni kívánja az adaptált film világát, sokkal inkább megteremteni, újrateemteni igyekszik azt, a maga módján. Vagyis a hasonlóság, amit létrehoz, független a hűségtől. A metonimikusan, kontiguitással egymásra vetülő, egymás mellé helyeződő identitások, a megkonstruálás és dekonstruálás kettős aktusának technikája végső soron elbizonytalanítja a hagyományos (ön)életrajzi befogadás kereteit, megsokszorozza, s így problematizálja magát a kritikus viszonyt az (ön)életírással.

---

<sup>255</sup> “Une des fonctions de la littérature est de semer le doute, de générer de l’inquiétude au sens propre : de perturber les habitudes de langage, et la somnolence qui en découle... L’autofiction y participe, et plus largement toutes les pratiques qui mettent en cause la stabilité de la référence, le pacte communément admis entre le langage et le réel,” in Darrieussecq, 2007.

## IV. ILLÚZIÓK ÉS BIZONYOSSÁGOK A NOVELIZÁCIÓ KÖRÜL - UTÁNA ÉRKEZNI, S KÖZÖTTE LENNI

Még ha a novelizáció gyakorlata lehetővé teszi is, hogy a film után íródó irodalom sajátos dinamikájával megnyilvánuljon, mégis egyfajta melankólia jellemzi. Tanguy Viel többször beszél erről az érzésről; „arról, hogy késve, csak valami *után* érkezünk; azután, hogy már minden történetet el- és főként kijátszottak,”<sup>256</sup> a „több száz évnyi elbeszélés és fikció, valamint a hihetetlen erővel bíró fényképészet és mozi megszületése után íródó [...] kortárs irodalmat jellemző melankóliáról.”<sup>257</sup> A film megragadhatatlan igazságának kereséséről, amit *csak* látni lehet, s csak szupplementumait találni. S valóban, a szöveg ez alkalommal második, vagyis kisebbségi a filmhez képest, mely forrása, pretextusa. Mégis, úgy tűnik, mintha a novelizáció tökéletes miliőt biztosítana e két reprezentációs rendszer találkozásához: képek és szavak, kép a nyelv tükrében. Ezt látszik alátámasztani, hogy Tanguy Viel és Nathalie Léger már regényük elején, a mottóban a kép ikonikus rendszerét idézik meg, hívják meg. Viel Paul Watzlawick történetét idézi fel egy nyolc éves gyerekről, akit Mona Lisa mosolyáról faggatnak, Léger pedig Godard *A detektív* (1985) című filmjéből választ ki egy párbeszédet. Soullard narrátora szintén a regény elején vall arról, hogy képek és szavak különös találkozásának vagyunk tanúi: „a filmképeket bejáró szavakban vagyunk [...], ezek irányítják lépteinket” (J 13).<sup>258</sup>

A regények elején úgy tűnik, a novelizáció műfaja ideális terep kép és szó erőinek egyesítésére, „tökéletes keret a főszereplők hangsúlyosabb megjelenítéséhez,” olyan hibrid tér, amelyben „a képek és én együtt szólalunk meg,” amelyben „valódi képek [...]

---

<sup>256</sup> „[...] sentiment que nous arrivons *après*, que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées,” in Allemand, Roger-Michel, „Imaginaires d'un romancier contemporain,” in *Revue @nalyses*, vol. 9, n° 4, 2008, 303. Elérhető: <http://www.revueanalyses.org/index.php?id=1217>

<sup>257</sup> „[...] mélancolie inhérente de l'écriture actuelle, venant après des siècles de récits, de fictions [...], et venant désormais après ces arts de l'image, à la puissance incroyable, que sont la photographie et le cinéma,” in Gris, 701.

<sup>258</sup> „nous sommes dans les mots [...] ce sont eux qui nous guident, qui traversent les plans”

járlák át a szavakat” (C 52-3, 43, 101)<sup>259</sup> – írja Viel. A Wanda arca mögött Lodenét kereső, valamint a filmvásznon az anya arcát felfedező léger-i és soullard-i narrátorok hasonló, képet és szót ötvöző módszert alkalmaznak: „hagyjuk, hogy a szavak maguktól jöjjenek, a jelenetek előtűnjenek” (J 34) „vallomásokat olvasunk, képeket nézünk,” hogy „a lehető legkevesebb szóval” (S 18, 26)<sup>260</sup> ragadjuk meg az ismeretlen arcot.

Végül mégis valami egészen más történik a regénnyel, a regényben. Az arcok mintájára burjánzásba kezdenek a szavak is a narrátorok tolla alatt, akiket teljesen elragad a film által előhívott, s őket a filmhez kötő szenvedély:<sup>261</sup> „végül mindig magával ragadott a téma, rémülettel és lesújtva döbbsentem rá, hogy mindez nélkülem, sőt akaratom ellenére történik” (S 27), „akaratom ellenére sodródtam, messze túllépve az életrajzi cikk kereteit” (S 34), „csak a tizenötödik alkalom után, vagy még később, miután már minden lehetséges helyzetben megnéztem a filmet, előlről, hátulról, keresztbe-kasul” (C 38), „elsodor a lendület” (C 43), „egyfajta belső készítés hajt, hogy újra és újra megnézzem a filmet” (C 54), „erősebb nálam” (C 78). Ahogy a filmek által megnyíló világ diadalmaskodik az elbeszélők felett, ez utóbbiaknak mintha nem lenne más választásuk, nem tudják nem folytatni az írást, a filmleírást, azt remélve, hogy valahogyan mégis megtalálják és megragadják „a lehetetlen igazságot, a leírhatatlan tárgyat” (S 86).<sup>262</sup> De egy filmet átírni, egy filmet leírni nem más, mint beismerni „a valós végső megragadhatatlanságát, azt hogy mindig csak a világ képeivel, a valós

---

<sup>259</sup> „[...] un cadre parfait pour mieux faire surgir les personnages principaux,” „les images et moi on parle ensemble,” „des vraies images [...], voilà ce qui traverse nos mots”

<sup>260</sup> „[...] laisser les mots venir et les scènes apparaître,” „on lit des témoignages, on regarde des images,” „saisi en de moindres mots”

<sup>261</sup> „[...] je me faisais toujours emporter par le sujet, effarée, effondrée de découvrir que tout avait commencé malgré moi et même sans moi,” „[d]élaissant la notice ou l’excédant malgré moi,” „qu’au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d’encore plus de fois, à regarder le film dans tous les sens, en toutes situations,” „mais je m’emporte,” „sentir la nécessité intérieure de le revoir, et le revoir encore,” „c’est plus fort que moi”

<sup>262</sup> „[...] y mettre l’impossible vérité et l’objet indescriptible”

reprezentációival van dolgunk,<sup>263</sup> s ebből kifolyólag kudarcra van ítélve minden olyan igyekezetünk, amely a világ és a nyelv, az élet és annak leírása között tátongó szakadékot igyekszik áthidalni.

Ám a szavak egymást követik, s a narrátorok mégis beszélnek, a szinte néma Wanda helyett, a nyelvet elvesztő anya helyett: „szavaim kísérik némaságát” (S 142), „szádba adom a szavakat, megsúgom őket, veled beszélek [...] csak neked” (J 84). A narrátori hang, mint egy „vokális filmtekercs,” „folyamatosan beszél, magyaráz, miért kell ezt csinálni, miért kell azt csinálni” (C 43, 49).<sup>264</sup> A narrátor szavai által válik a film (pre)textussá, a novelizáció palimpszeszté.

A melankolikus narrátor azonban hiába szaporítja a reprezentációkat annak érdekében, hogy orvosolja azt, ami mindig hiányosnak tűnik, ami soha nem lehet teljes, teljesen kielégítő. Hiszen az, amit keres, feltűnik, felidéződik egy pillanatra, de csak azért, hogy egyből eltűnjön; rábukkan, de máris elvesztette. S bár az elmélyült kutatás, a végtelenségig ismételt, kényszeres filmnézés a tökéletes megértés vágyát fejezik ki, a filmes alkotás helyébe lépő irodalmi szöveg integrálja a szimbolikus rendszerekben benne rejlő hiányt, s vele a saját szerkezetét, vázát adó jelenlét és hiány játékát, érzékelés és képzelet, feltűnés és eltűnés váltakozását viszi színre. A vágy, hogy megragadja magát a dolgot, a közvetlen jelenlétet, az eredeti befogadást – „az első alkalom a legfontosabb [...], annyira szeretném felidézni az első alkalmat [...]. Vajon mit éreztem akkor?” (C 77), „újra megtapasztalni azt, amit elsőre éreztem” (C 78) – magában hordozza a narrátor vállalkozásának kudarcát, önnön kudarcának felvállalását, színre vitelét is – „nem tudom

---

<sup>263</sup> „[...] le réel est finalement inaccessible, qu'on n'a jamais affaire qu'à des images du monde, qu'à des représentations du réel,” in Colard, 2015, 27.

<sup>264</sup> „[...] ce sont mes mots qui font gravement cortège à son silence,” je te dirai les mots, je te les soufflerai, je parlerai avec toi (...) c'est pour toi seulement,” „n'arrête pas de parler, de tout expliquer, pourquoi il faut faire ceci et pourquoi il faut faire cela”

elmesélni a filmet” (C 79).<sup>265</sup> A nyelv alkalmatlansága a közvetlen jelenlét megragadására egyre evidensebbé válik. A szavak, „a hétköznapi szavak nem elégségesek” (S 124) – írja Léger. Hiszen az igazság, olvasható a *Supplément* elején található mottóban, mindig „feltűnés és eltűnés határán, a kettő között található,” a „mindentudás és a semmit nem tudás között” (S 7, 36).<sup>266</sup> Az igazság létmódja a *köztes*: két kép között, két bekezdés között, szó és kép között. S a nyelv mintha éppen eltávolítana ettől a köztestől: „Eltávolodok, beszélek, és a film nem halad” (C, 40), „az igazságról folytatott vita egyre távolabb visz a képtől” (C 104), „Ami elhangzik, nem ugyanaz, mint ami a filmen van” (C 109), „ugyanaz a dadogás, ugyanazok a mindenre, vagy ha úgy tetszik, semmirevaló szavak” (J 72), „szavakat, mondatokat hallunk, de az arcok és a tekintetek mintha másról beszélnének, arról, hogy a szavak megtévesztenek, nem jók (J 30).”<sup>267</sup>

Ari J. Blatt érvelését követve<sup>268</sup> megállapíthatjuk: bár kezdetben a narrátor magabiztosan hisz abban, hogy a nyelv igenis képes legyőzni az ekphraszisz gyakorlatában rejlő nehézségeket, láthatóvá írni a képet, idővel rádöbben erőfeszítései hiábavalóságára – „Minden hiába, nem tudom megszólaltatni a képeket” (C 74). A narrátor végül belátja, hogy „képtelenség mindent egyszerre elmondani” (C 109), s ekkor az elbeszélés – melynek eredeti célja a filmben rejtve maradónak a szöveg felszínére történő kihajtogatása – önnön kudarcának narrációjává válik. Az „amit mondok, nem az,

<sup>265</sup> „[...] la première fois, la fois la plus importante [...] j’essaie de me souvenir la première fois pour moi [...] qu’est-ce que j’ai pu ressentir,” „je n’arrive plus à raconter le film”

<sup>266</sup> „[...] les mots ordinaires ne suffisent pas,” „c’est entre apparaître et disparaître,” „entre ne rien savoir et tout savoir”

<sup>267</sup> „[...] je m’éloigne, je parle, et le film n’avance pas,” „le débat sur la vérité éloigne de l’image,” „ce qui est dit n’est pas ce qui est filmé,” „le même bégaiement, et les mots et les mêmes qui servent à tout, c’est-à-dire à rien,” „ce sont des mots que l’on entend, des phrases, mais les visages mais les regards disent autre chose, ils disent que les mots trompent, qu’ils ne sont pas les bons”

<sup>268</sup> Ari J. Blatt, 381-82.

mint amit a film mesél” (C 40)<sup>269</sup> felismerésével felvértézve az elbeszélő belátja a szavak és dolgok között feszülő különbség végérvényes voltát, azt amit már Foucault megfogalmazott: „hiába mondjuk el, amit látunk, amit látunk nem abban lakozik, amit mondunk.”<sup>270</sup> A narrátor képtelen szavakká formálni azt, ami a képben, a képek egymásutánjában elmondhatatlanul több. Mindez a nyelv képtelenségéről beszél, arról, hogy lehetetlen „elmesélni egy egyszerű történetet” (S 16); arról, hogy a szavak képtelenek „megnevezni a dolgokat, egyiket a másik után” (S 17). A narrátor megkísérli megragadni, láthatóvá tenni a képet, s mindazt, ami a kereten kívül marad, ami kibújik a kamera tekintete alól, a történet „vak pontját”, a „fénylő lyukat” (S 10),<sup>271</sup> mégsem tudja visszaadni a képben rejlő elmondhatatlant. S mindennek ellenére, mégis éppen az írás, a közvetlen jelenlét útjába álló írás az, ami megoldja a nyelvet, s felnyitja a jelentést. Felnyitja a jelentést, mert a néző szubjektum és a nézett tárgy ismétlődő egymásra, egymásba csúsztatásával, állandóan mozgásban lévő szerialitásával, az irodalmi szövegek megőrzik a képek egyfajta vibrálását, „a képet újra meg újra kimozdítva akadályozzák meg egy végső forma kialakulását.”<sup>272</sup> A „kontúrok felismerhetőek ugyan, de minden más bizonytalan, elmosódott, homályos marad a kép” (S 126)<sup>273</sup> – állapítja meg Léger narrátora. S bár a novelizációban nyilvánvalóan a nyelv feladata, hogy a látottakat megjelenítse, jelentéssel ruházza fel, a szöveg ezt az instabilitást hangsúlyozza, a kép visszaadhatatlanságát, a végső jelentésadás, a „végleges életrajz” megírásának lehetetlenségét, s éppen ebből fakad e vállalkozás inherens és alapvetően paradox jellege.

Még ha a vállalkozás kezdettől fogva kudarcra van ítélve, még ha önnön lehetetlensége inherens módon kódolva van magában a feladatban, a szöveg íródik, a film

<sup>269</sup> „Non, tout ça, c’est vanité de faire parler les images,” „il est impossible de tout raconter à la fois,” „ce qui est dit n’est pas ce qui est filmé”

<sup>270</sup> „[O]n a beau dire ce qu’on voit, ce qu’on voit ne loge jamais dans ce qu’on dit,” in Foucault, Michel, *Les mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 25.

<sup>271</sup> „[...] raconter une histoire simple,” „nommer les choses, une à une,” „point aveugle,” „trou lumineux”

<sup>272</sup> „[...] brouille l’image,” „empêche la forme de *prendre*,” in Deleuze, 1993, 99.

<sup>273</sup> „J’avais reconnu des contours, mais rien n’était sûr, tout avait bougé, l’image était floue.”

által életre hívott harmadik, „közbenjáró” személy révén.<sup>274</sup> A narrátor szavai által válik a film textussá, pretextussá; a narrátor hangja, egyfajta szinkronhangként viszi a filmes elbeszélésre csúszó, azon reterritoralizálódó szöveget előre, végső célja felé, miközben el is távolítja attól. A novelizátor a filmben rejlő virtuálist mint az irodalmi invenció lehetőségeit igyekszik kiemelni a szövegben, s ehhez nagyobb segítségére van a narratori hang, mint a leírás által ismételt kép.<sup>275</sup> A közbenjáró narrátor hangja és a különböző identifikációk sorozatba rendeződésének ritmusa révén jön létre a szöveg, minden lehetetlenségével együtt, azok ellenére. Éppen e lehetetlenségből, önnön lehetetlenségeiből hozza létre a „közbenjáró” a lehetségest, hiszen nem is annyira a kiindulópont vagy a végcél számít, sokkal inkább a mozgás, az, ami *közötte* történik, a határmezsgyén. Mert a lényeg, írja Deleuze, mindig a *közöttiben*, egy már létező hullámon vagy találkozás-vonalon történik.<sup>276</sup> És a novelizációs írást megállíthatatlanul ragadja magával annak a találkozás-vonalnak a mozgása, amelyet ő maga hív életre.

A nyelv képpel szembeni lehetetlenségét felrovó, visszatérő mondatok bizonyos tekintetben akár fájóan közhelyszerűnek is tűnhetnek. Funkciójuk azonban túlmutatni látszik a már jól ismert frázisokon. A novelizáció, a filmből, a film után és a film alapján íródó, a hagyományos inspirációs sorrendre, értékrendre fittyet hányó irodalmi praxis kontextusában sokkal inkább a művészetek hierarchiába rendezésének szinte automatikusan megjelenő vágya ellenében fogalmazódnak meg. Vagyis azzal, hogy egy már létező reprezentációból merítenek narratív szituációkat és diegetikus motívumokat, a szerzők nem pusztán képzeletüket igyekeznek gazdagítani. Sokkal inkább a narrációról és a reprezentációról alkotott rögzült elképzeléseinket kívánják megzavarni. Mindeközben

---

<sup>274</sup> „[...] kettőjükön [Andrew és Milo] kívül soha nem látunk senkit a filmben, de mintha ők nem érnék be egymással, mintha mindig egy harmadik személy után sóvárognának” („on ne voit jamais personne d’autre dans le film, qu’eux deux ne suffisent pas à eux-mêmes, toujours en demande d’une tierce personne”), in Viel, *Cinéma*, 106-7.

<sup>275</sup> Ld. Baetens, 2008, 76.

<sup>276</sup> Ld. Deleuze, 1990, 165–184.

lebilincselő módon mutatják meg, miként bontakozik ki az irodalmi fikció a filmképből, az elbeszél, elmondott képből. Még akkor is, ha a film befogadásakor – Montebello szavait idézve – „a kép két szempontból is elhatárolódik saját percepcióunktól; egyrészt mint a Mozgás, amit nem a percepció végez, másrészt mint a Látvány, amit nem ez utóbbi hoz létre,”<sup>277</sup> mégis, a novelizáció olyan szökésvonalat gondol el és jár be, mely révén e befogadás alkotóvá válik, univerzummá.

A sajátos univerzumot létrehozó novelizációkban jól tetten érhető módon tükröződik tehát az a tény, hogy a kortárs irodalom nem íródhat a film, a mozi létének tudomásul vétele nélkül. Ez azonban korántsem jelenti azt, hogy megpróbálna abba beleolvadni, vagy azt önmagába olvasztani. Sokkal inkább arról szól ez a kaland, hogy miként lehet sajátosságait megőrizve, mégis a film után, a film alapján, a filmmel együtt írni, vállalva az alteritásban rejlő sokféleség kockázatát. Kép és szöveg szükségszerű találkozása a kortárs művészetek terében ilyen módon már nem eredetről, de eredetiségről, nem elsőbbségről, hanem elfogadásról szól. A különböző művészeti formák összjátéka, együttműködése felhívás a nyitásra, a köztes esztétikájára a művészeti praxis és a kritikai diszkurzus tekintetében egyaránt. Ez a kaland természetes módon jár együtt a kölcsönös megkérdőjelezés, illetve a másik, az ismeretlen terület felfedezésének veszélyeivel. A hetedik művészet a kortárs irodalom számára egyszerre jelent tehát kihívást, s ugyanakkor vonzódást. Vonzódást, hiszen a ma alkotó írógeneráció számára a film már evidens módon az életünkre leginkább hatást gyakorló egyik művészeti ág, melynek jelentős vagy kevésbé jelentős alkotásaihoz a technikai fejlődés következtében egyre könnyebben férünk hozzá, s így azok egyre inkább hétköznapijaink természetes részévé válnak.

---

<sup>277</sup> „[...] l'image en soi se déduit doublement de [notre] propre perception comme étant le Mouvement qu'elle ne fait pas, et comme étant aussi la Visibilité qu'elle ne crée pas,” in Montebello, 25.



Ez a hatás többek között azzal jár, hogy az írás kénytelen szembesülni bizonyos, önmagára vonatkozó kérdésekkel. Ám a cél nem az, hogy így vagy úgy, de letudjuk végre film és regény oppozícióját, sokkal inkább az, hogy a két forma zavartalanul tudjon együttműködni, együtt játszani. Ahogy Fabien Gris írja,<sup>278</sup> a mozitól örökölt elbeszélések, jelenetek, alakok megjelenése a regényekben arról a kölcsönös mozgásról tanúskodik, amely a két kifejezési forma között egyre inkább szembetűnő módon létezik. S bár a filmes adaptációk népszerűsége soha nem kérdőjeleződött meg, bizonyítva az irodalom közelségének fontosságát a film számára, a kortárs irodalom ezzel a gesztussal nyíltan közösséget vállal a filmművészettel, s minden eddiginél láthatóbb módon ismeri fel és mutatja meg, hogy a közös narratív és fikciós források nem kizárólag egy irányban működtethetők. A képek egyre erőteljesebb, mindent átható jelenléte kapcsán megjelenik ugyan a novelizációkban az a melankólia, amely annak a felismerésnek a következménye, hogy más által már bejárt úton haladnak. Bourriaud szavaival élve: „az anyag, amelyet alakítanak, már nem *elsődleges*. [...] nem arról van szó, hogy valamely nyersanyagból alakítanak ki új formát, hanem arról, hogy a kulturális piacon már forgalomban lévő tárgyakkal dolgoznak, azaz olyanokkal, amelyeket mások már *megformáltak*,”<sup>279</sup> vagyis kimozdítják alkotás és eredetiség fogalmait a régi kerékvágásból. Ez a másodlagosság ugyanis semmiképpen nem az öntőforma elvén működő másolás, reprodukció vagy hűség szinonimája; épp ellenkezőleg, az írást új dinamikával gazdagító invenciókat képes előhívni, melyek film és írás kettős medializációja nélkül láthatatlanok maradnának. Az eredeti forma helyett annak időbeli és térbeli deformálásában érdekelt, az eredetet kimozdító, megkérdőjelező, a filmes és textuális eljárások szolidaritását hangsúlyozó, új dinamika jön így létre. Ilyen értelemben, megint csak arra lyukadunk ki, hogy ebben a kontextusban érvényét, s értelmét veszíti bármilyen hierarchikus elrendeződés felvetése.

---

<sup>278</sup> Gris, 703-4.

<sup>279</sup> Bourriaud, Nicolas, *Utómunkálatok* (ford. Jancsó Júlia), Budapest, Műcsarnok 2007, 5.

Hiszen a képernyő/filmvászon természetes és szükségszerű támasz lesz az *én* mediális közvetítettségét evidenciaként kezelő kortárs szubjektum számára, az *én*-elbeszélés lehetőségeit kutató, metareflexív dimenziókat is mozgásba lendítő aktus során: az intermediális és interszemiotikai kapcsolódásaiban immáron képek által is meghatározott *én* rizomatikus elrendeződéseinek feltérképezésében.

Ezek a gondolatok tulajdonképpen visszavezetnek a disszertáció bevezető fejezeteiben felvetett elképzelésekhez. A hosszú évtizedekre rögzült hűségelvből fakadó sztereotípiák és klisék gátolták az adaptáció gesztusában rejlő mozgások dinamikájának elismerését, felfedezését. Véleményem szerint a disszertáció korpuszát képező novelizációk egyértelműen megmutatják, hogy a hűségelvhez kötődő elméleti keret nem pusztán az adaptációban részt vevő művek bonyolult viszonyrendszerének leképezésére képtelen, de már a kiindulási pontnál elbukik, hiszen az adaptáló motivációját sem tudja megragadni. Túl azon, hogy a novelizáció, mely egy-egy film befogadási élményén alapulva, személyes történetté, egy személyessé vált történet átmentésévé válik, szélesebb értelemben az adaptáció elméleti keretének kimozdítását célzó kritikai magatartás megjelenítése is, melynek központi eleme a médiumokon átívelő interszemiotikus elköteleződés. A novelizátorok efféle elköteleződése arra hívja fel a figyelmet, hogy az adaptáció kapcsán oly gyakran emlegetett, a médiumváltással bekövetkező veszteségek helyett azokat az új lehetőségeket érdemes előtérbe helyezni, melyek kibontakozásához, megvalósulásához a két médium találkozására és kölcsönhatására van szükség. Ezzel természetesen azt is állítom, hogy a kortárs irodalmi novelizáció a két médium között mesterségesen felállított hierarchiák ellenében ható, tudatos fellépés.

Film és irodalom hierarchiájának alapkövei a Linda Hutcheon által kifejtett, s a disszertáció első részében ismertetett hiedelmek. A novelizációk éppen ezeket érvénytelenítik, amikor jól érzékelhető módon mutatják meg, hogy más eszközökkel

ugyan, mint az irodalom, de a film szintén dekódolhatóvá teszi a néző számára, hogy mi játszódik le a szereplőkben a látható felszín alatt. A *film mint a jelen idő művészete* kapcsán részletesen foglalkoztam az idő különböző aspektusaival a filmben és a regényekben. Bemutattam, hogy a novelizációban múlt, jelen és jövő közti kapcsolat időnként éppen filmes technikák (áttűnés, párhuzamos montázs, másodlagos identifikáció) segítségével jön létre, ami már önmagában e klisé inadekvátságát bizonyítja. Sokak szerint az ambiguitás, a szimbólumok, a metaforák, az ironia, a csend, a hiány kifejezése szintén az irodalom asztala. Ugyanakkor, a novelizációk szisztematikusan utalnak arra, hogyan érzékeljük az egyértelműség hiányát a film befogadása során, miként kezdjük el önkéntelenül értelmezni szimbólumait, kitölteni a film által (is) hordozott csendet, a hiányt. A különböző sztereotípiák megcáfolásával, röghöz kötöttségükből történő kimozdításával a novelizáció film és irodalom, adaptáció és adaptált mű együttélése mellett érvel; vagyis, a helyettesítés ellenében az adaptáció mint befogadás műveletében rejlő újraalkotás mellett. Röviden tehát a novelizáció számos ponton szembemegy a hagyományos adaptációelmélettel, pusztán léteével kérdőjelezi meg annak létjogosultságát. Rámutat gyenge pontjaira, az irodalom eszközeivel mozditja ki azokat, s ezáltal egyfajta kritikai diskurzusnak is felfogható. De mintha mindez már valahogyan ott lenne a levegőben, hiszen a vizsgált novelizációk és a hagyományos adaptációelméletet új keretbe helyezni igyekvők, azok alapelvét megkérdőjelező, huszonegyedik századi elméletírók művei időben egybeesve születnek. Sőt, Franciaországban, részben éppen ezen novelizációkra reagálva kezdődik meg a munka.

Az adaptáció elméleti paradigmájának mozgósításán túl, a novelizáció mint kritikai magatartás, reflexió az (ön)életírás, az élet-elbeszélés kérdése körül kikristályosodó teoretikai diskurzusra is reagál, amikor egyes szám első személyű narrátort iktat be film és szöveg közé. Az egymás mellé helyeződő életelbeszélés-

töredékek már nem a hagyományos biografikus kronológiát, az idő egyenes vonalát követik. Szöveg és film között kialakuló, több rétegű temporális tapasztalásról adnak számot, melyben keveredik a megélt és a fiktív. Bergson és Deleuze mellett Jean Louis Schefer is az idő és az emlékezés újszerű viszonyáról beszél a mozi kapcsán, hiszen ez utóbbi újabb képeket helyez azokra, amelyeket saját életünkről vagy másokéről őrzünk; s ezek különös módon összeadódnak. „Életünk egy része – tartalmát tekintve akár teljesen közömbös – filmemlékekbe lép át,” végleg kibogozhatatlanná téve filmi és biografikus így kialakuló egymásba fonódását. A filmmel átítatózó élettöredékekben a megélt és fiktív pillanatok összetalálkoznak, egymásba csúsznak: „az idő, amit nem, vagy csak [a filmről leváló] képekben éltünk meg [...] összekeveredik saját életünkkel.”<sup>280</sup> Keveredés, hibridizáció, nem-tiszta nyelvezetek, az írás találkozása azzal, ami nem önmaga, önnön kívülijével: ez nem más, mint a kortárs, „irodalom és film „széthangzó összhangja.”<sup>281</sup> *No man's land*.

---

<sup>280</sup> „une partie de notre vie passe dans des souvenirs de films, parfois les plus indifférents aux contenus de cette vie,” „ce temps que nous n'avons pas vécu ou que nous ne vivons qu'en des images [très vite détachées des films] est ainsi mêlé à notre vie,” in Schefer, Jean Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1997, 7 és 107.

<sup>281</sup> Gyimesi, 2008, 43.

## BIBLIOGRÁFIA

- ALLEMAND, Roger-Michel. „Imaginaires d'un romancier contemporain,” in *Revue @nalyses*, vol. 9, n° 4, 2008, 297-314.  
Elérhető: <http://www.revueanalyses.org/index.php?id=1217> (Letöltés: 2018.04.19.)
- ANDERSON, Melissa. „Scraping by With Barbara Loden's *Wanda*,” in *Village Voice*, 2010. október 27.  
Elérhető: <http://www.villagevoice.com/2010-10-27/film/scraping-by-with-barbara-loden-s-wanda/> (Letöltés: 2018.04.19.)
- ARAGAY, Mireia. „Introduction. Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now” in Mireia Aragay (szerk.), *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam és New York, Rodopi B.V., 2005, 11-34.
- ASTRUC, Alexandre. „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo,” in *Écran Français*, n° 144, 1948, 324-328.  
Elérhető: [http://fgimello.free.fr/documents/seminaire\\_astruc/camera\\_stylo-1948.pdf](http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf) (Letöltés: 2018.04.19.)
- BAETENS, Jan és Marc LITS (szerk.). *La novellisation: du film au livre*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004.
- BAETENS, Jan. „From screen to text: novelization, the hidden continent,” in CARTMELL, Deborah és WHELEHAN, Imelda (szerk.), *Literature on screen*, 2007, 226-238.
- BAETENS, Jan. „La novellisation contemporaine en langue française,” in *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, *Fabula-LhT*, n° 2, 2006.  
Elérhető: <http://www.fabula.org/lht/2/baetens.html> (Letöltés: 2018.04.19.)
- BAETENS, Jan. *La novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.
- BÁRON, György. „Filmtörténet tizennégy részben (VIII.), Hollywood aranykora – Az amerikai hangosfilm a harmincas évektől az ötvenesekig,” in *Filmtett*, 2001.  
Elérhető: <http://www.filmtett.ro/cikk/1398/hollywood-aranykora-az-amerikai-hangosfilm-a-harmincas-evektol-az-otvenesekig> (Letöltés: 2018.04.19.)
- BARTHES, Roland. „L'effet de réel,” in *Communications*, 11, 1968. Elérhető: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1968\\_num\\_11\\_1\\_1158](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158) (Letöltés: 2018.04.19.)
- BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967. [Első kiadás: 1919.]  
Elérhető: [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/energie\\_spirituelle/energie\\_spirituelle.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/energie_spirituelle/energie_spirituelle.pdf). (Letöltés: 2018.04.19.)

- BERTINA, Arno, Pierre SENEGES és Tanguy VIEL. „Faim de littérature: Entretien,” in Viart, Dominique és Laurent Demanze (szerk.), *Fins de la littérature: Esthétique et discours de la fin*, Tome I, Paris, Armand Colin, 2012, 249-270.
- BLATT, Ari J. „Remake: Appropriating Film in Tanguy Viel’s Cinéma,” in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 9, n° 4, 2005, 381–82.  
Elérhető: [http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=37a005cd-2eea-42f5-a9c8-1b4bb9c4472e%40\\_sessionmgr114&vid=3&hid=114](http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=37a005cd-2eea-42f5-a9c8-1b4bb9c4472e%40_sessionmgr114&vid=3&hid=114). (Letöltés: 2018.04.19.)
- BLATT, Ari J. *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*, Lincoln, Nebraska University Press, 2012.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*, Berkeley és Los Angeles, University of California Press, 1966.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Utómunkálatok* (Ford. Jancsó Júlia), Budapest, Műcsarnok, 2007, 5.
- CANBY, Vincent. „Wanda’s a Wow,” in *The New York Times*, március 21, 1971.  
Elérhető: <http://wandathemovie.com/> (Letöltés: 2018.04.19.)
- CARTMELL, Deborah és Imelada WHELEHAN (szerk.). *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge, 1999.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1978.
- CIMENT, Michel. „Entretien avec Barbara Loden (sur Wanda),” in *Positif*, n°168, 1975, 34-39.
- CLÉDER, Jean és Laurent JULLIER. *Analyser une adaptation. Du texte à l’écran*, Paris, Flammarion, 2017.
- CLÉDER, Jean. *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.
- CLERC, Jeanne-Marie és Monique CARCAUD-MACAIRE. *L’adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- COLARD, Jean-Max. *Filmographie et récit de vie: autour des Larmes d’Olivia Rosenthal*, 2012.  
Elérhető: [http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/rosenthal\\_028o.pdf](http://jeanmaxcolard.com/media/portfolio/telechargements/rosenthal_028o.pdf) (Letöltés: 2018.04.19.)
- COLARD, Jean-Max. *Une littérature d’après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- COLONNA, Vincent. *C’est l’histoire d’un mot-récit*, 2010.  
Elérhető: [http://www.academia.edu/4744773/Cest\\_lhistoire\\_dun\\_mot-r%C3%A9cit\\_2010\\_avec\\_P.S.\\_de\\_2013](http://www.academia.edu/4744773/Cest_lhistoire_dun_mot-r%C3%A9cit_2010_avec_P.S._de_2013) (Letöltés: 2018.04.19.)
- CONRAD, Joseph. *The Nigger of the Narcissus*, Garden City, New York, Doubleday & Company, 1914.  
Elérhető: <https://archive.org/details/niggernarcissus00conrgoog> [Első kiadás: London, William Heinemann, 1897.] (Letöltés: 2018.04.19.)

- CRISTIAN, Réka. „Cinema and its Discontents: Auteur, Studio, Star,” in Cristian Réka és Dragon Zoltán, *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*, Szeged, JATEPress, 2008, 63-81.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *Naissance des fantômes*, Paris, POL, 1998.
- DARRIEUSSECQ, Marie. „Je est unE autre,” in Annie Oliver (szerk.), *Ecrire l’histoire d’une vie*, Rome, edizioni Spartaco, 2007.  
Elérhető: [http://www.mariedarrieussecq.com/autres\\_textes](http://www.mariedarrieussecq.com/autres_textes) (Letöltés: 2018.04.19.)
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.  
[Magyarul: Deleuze, Gilles, *A mozgás-kép. Film 1.*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Palatinus, 2008.]
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.  
[Magyarul: Deleuze, Gilles, *Az idő-kép. Film 2.*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Palatinus, 2008.]
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit Éd. de Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 2. MillePlateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI. „Rizóma,” in *Ex-Symposion*, 1996/15-16, 1-17, ford. Gyimesi Timea.  
Elérhető: <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm> (Letöltés: 2018.04.19.)
- DELEUZE, Gilles és Claire PARNET. *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996. [Magyarul: Deleuze, Gilles és Claire Parnet, *Párbeszéddek*, ford. Gyimesi Timea, Karácsonyi Judit, Lipták-Pikó Judit, Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2015.]
- DELILLO, Don. „Woman in the distance,” *The Guardian*, november 1, 2008.  
Elérhető: <http://kinokorner.blogspot.hu/2008/11/woman-in-distance.html> (Letöltés: 2018.04.19.)
- DEMANGE, Jacques. „Johnny Guitar, un western atypique,” in *Le mag cinéma – Un magazine pour les cinéphiles*, 2014.  
Elérhető: <https://lemagcinema.fr/films/johnny-guitar-western-atypique/> (Letöltés: 2018.04.19.)
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- DEVÉSA, Jean-Michel. „Entretien avec Nathalie Léger,” Librairie Mollat, Bordeaux, France, 2012.  
Elérhető: <http://www.mollat.com/livres/nathalie-leger-supplement-vie-barbaraloden-9782818014806.html> (Letöltés: 2018.04.19.)
- DOMONKOS, Péter. *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról*, Doktori disszertáció, Budapest, ELTE, 2012.  
Elérhető: <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf> (Letöltés: 2018.04.19.)
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

- DOUBROVSKY, Serge. „Inventer un langage de notre temps,” in *Le Monde des Livres*, 2010. március 25.  
Elérhető: [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky\\_1324219\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/25/inventer-un-langage-de-notre-temps-par-serge-doubrovsky_1324219_3260.html) (Letöltés: 2018.04.19.)
- DRAGON, Zoltán. „Do You Speak Film?: Film Language and Adaptation”, in Cristian Réka és Dragon Zoltán, *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*, Szeged, JATEPress, 2008, 21-33.
- DRAGON, Zoltán. *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és film dialógusa*, Doktori disszertáció, Szeged, SZTE, 2010.  
Elérhető: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/659/1/DragonDisszertacio2010.pdf> (Letöltés: 2018.04.19.)
- DUBOIS, Philippe. *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.
- DUCLOS, Jean-François. *Faire comme si: réécriture et simulacre chez Eric Chevillard et Tanguy Viel*, 2011.  
Elérhető: <http://www.eer.cz/files/2011-2/07-Duclos.pdf>. (Letöltés: 2018.04.19.)
- DUDLEY, Andrew. „The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory,” in Conger, Syndy és Janice R. Welsch. (szerk.), *Narrative Strategies*, West Illinois University Press, Macomb, 1980.
- DURAS, Marguerite. „L'homme tremblant. Conversation entre Marguerite Duras et Elia Kazan,” in *Cahiers du cinéma*, n° 318, 1980, 4-13.
- ELSAESSER, Thomas. „American Auteur Cinema. The Last – or First – Picture Show?” in Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath és Noel King (szerk.). *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 37-72.
- FOUCAULT, Michel. „Des espaces autres,” in *Dits et écrits*, 1984.  
Elérhető: <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>. (Letöltés: 2018.04.19.)
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- GASPARINI, Philippe. „Autofiction vs autobiographie,” in *Tangence*, Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines, n° 97, 2011.  
Elérhető: <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2011-n97-tce094/1009126ar.pdf> (Letöltés: 2018.04.19.)
- GASPARINI, Philippe. *De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*, Université de Lausanne, 2009. Elérhető: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> (Letöltés: 2018.04.19.)
- GAUDREAU, André és Philippe MARION. „Les catalogues des premiers fabricants de vues animées: une première forme de novellisation?” in Baetens, Jan és Marc Lits (szerk.). *La novellisation: du film au livre*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004, 41-59.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions de Seuil, 2004.



- GIFFORD, Denis. *Books and Plays in Films 1896-1915. Literary, Theatrical and Artistic Sources of the First Twenty Years of Motion Pictures*, London, Mansell és New York, McFarland, 1991.
- GODARD Jean-Luc (rend.). *Déetective* [A detektív], JLG Films/Sara Films, 1985.
- GODARD, Jean-Luc (rend.). *A bout de souffle* [Kifulladásig], SNC-ImperiaFilms-Les Productions Georges de Beauregard, 1960.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard, Les années Cahiers (1950 à 1959)*, tome I., Paris, Flammarion, 1989.
- GONZALEZ, Rémi. *Ivre d'images et saoulé de paroles, la figure du narrateur cinéophile obsessionnel chez Tanguy Viel*, Autour de l'ivresse, Toulouse, France, 2014.  
Elérhető: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01088625/document> (Letöltés: 2018.04.19.)
- GREENSPUN, Roger. „Young Wife Fulfills Herself as a Robber: Barbara Loden's Film Opens at Cinema II 'Wanda' Improves With Its Turn to Action,” in *The New York Times*, március 1, 1971.  
Elérhető: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F0DE2D6113FE63ABC4953DFB566838A669EDE&pagewanted=print> (Letöltés: 2018.04.19.)
- GRELL, Isabelle. *Roman autobiographique et autofiction*, 2011.  
Elérhető: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction> (Letöltés: 2018.04.19.)
- GRIS, Fabien. *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Doktori disszertáció, Saint-Étienne, Université Jean-Monnet, 2012.  
Elérhető: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>. (Letöltés: 2018.04.19.)
- GRIVEL, Charles. „Photocinématographique de l'écrit romanesque,” in Baetens, Jan és Marc Lits (szerk.), *La novellisation. Du film au livre*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2004, 21-39.
- GRIVEL, Charles. „Le Tour de Babel,” in *Romantisme*, 136, (2), 2007, 15-25.  
Elérhető: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-2-page-15.htm#re11no11> (Letöltés: 2018.05.15.)
- GYIMESI, Tímea. „Le présent dans le passé, le passé dans le présent ou Du temps des « truisms » au temps des « fantômes »,” in *Le Passé dans le Présent, le Présent dans la Passé*, Szeged, JATEPress, 2008.
- GYIMESI, Tímea. „Más terek hangjait hallatni,” in *Térérzékelések-térértelmezések*, Budapest, Kijárat, 2015.
- GYIMESI, Tímea. *Quelqu'un quelque part « entre »*, 2017.  
Elérhető: <https://quelquepartdanslinacheve.files.wordpress.com/2016/11/livre-2-3-3.pdf>. (Letöltés: 2018.04.19.)
- GYIMESI, Tímea. *Szökevényvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2008.
- HAMON, Philippe. *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

- HAMON, Philippe. *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 199.
- HOPPER, Dennis (rend.), *Easy Rider [Szelíd motorosok]*, Columbia Pictures, 1968.
- HUPPERT, Isabelle. „Interjú a Franciaországban forgalomba hozott Wanda DVD-n”, 2004.  
Elérhető: [http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda\\_wanda.pdf](http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_wanda.pdf)  
(Letöltés: 2018.04.19.)
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- JEANNELLE, Jean-Louis. „Rouvrir le débat sur l'adaptation: Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma” in *Actafabula*, vol. 11, n° 4, 2010.  
Elérhető: <http://www.fabula.org/acta/document5632.php> (Letöltés: 2018.04.19.)
- JENNY, Laurent. *L'autofiction: Méthodes et problèmes*, 2003.  
Elérhető:  
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afbiblio> (Letöltés: 2018.04.19.)
- KAZAN, Elia (rend.). *Splendor in the Grass [Ragyogás a fűben]*, Warner Bros, 1961.
- KAZAN, Elia (rend.). *The Arrangement [Megegyezés]*, Warner Bros., 1969.
- KAZAN, Elia (rend.). *Wild River [Vad folyó]*, TwentiethCentury Fox Film Corporation, 1960.
- KAZAN, Elia. *The Arrangement*, New York, Stein and Day, 1967.
- KAZAN, Elia. *Une vie* (Ford. Jérôme Jacobs), Paris, Grasset, 1998.
- KING, Noel. „The Last Good Time We Ever Had. Remembering the New Hollywood Cinema,” Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath és Noel King (szerk.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 19-36.
- KIRÁLY, Hajnal. *Könyv és film között. A hűségelven innen és túl*, Kolozsvár, Koinónia, 2010.
- LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- LEFORT, Gérard, Luc BRIAND és Clémentine MERCIER. „Il y a des horreurs sans nom parce qu'elles sont sans image,” in *Libération*, 2003. október 11.  
Elérhető: [http://www.liberation.fr/week-end/2003/10/11/il-y-a-des-horreurs-sans-nom-parce-qu-elles-sont-sans-image\\_447770](http://www.liberation.fr/week-end/2003/10/11/il-y-a-des-horreurs-sans-nom-parce-qu-elles-sont-sans-image_447770) (Letöltés: 2018.04.19.)
- LÉGER, Nathalie. *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Paris, P.O.L., 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. 1975.
- LEJEUNE, Philippe. “Moi contre moi: Philippe Lejeune et Philippe Vilain,” in Vilain, Philippe, *L'autofiction en théorie*, Paris, Édition de la transparence, 2009.
- LEUTRAT, Jean-Louis. „Deux trains qui se croisent sans arrêt,” in Leutrat, Jean-Louis (szerk.), *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, Lille, De l'incidence éditeur, 2010, 11-110.
- LEUTRAT, Jean-Louis. „Une histoire invisible,” in *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 9, n° 3, 2005.

- Elérhető: <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=6d106880-37b1-4b9e-a38d-039b20a2d282%40sessionmgr110&vid=8&hid=114>. (Letöltés: 2018.04.19.)
- LIPTÁK-PIKÓ, Judit. *Teória és praxis. Fantom és fikció Marie Darrieussecq regényeiben és elméleti írásaiban*, doktori disszertáció (védés előtt), Szeged, Szegedi Tudományegyetem, 2018.
- LODEN, Barbara (rend.). *Wanda*, Foundation for Filmmakers, 1970.
- MAHLKNECHT, Johannes. „The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?” in *Poetics Today* 33.2, 2012, 137-168.  
Elérhető: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/33/2/137.full.pdf+html> (Letöltés: 2018.04.19.)
- MANKIEWICZ, Joseph L. (rend.). *Sleuth [A mesterdetektív]*, Palomar Pictures, 1972.
- McFARLANE, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- METZ, Walter. „What Went Wrong? The American Avant-Garde Cinema of the 1960s, in Monaco, Paul (szerk.), „*The Sixties: 1906-1969.*” *History of the American Cinema* (Vol. 8), New York, Scribners and Sons, 2001, 231-260.
- MIDDEKE, Martin. „Introduction,” in Middeke, Martin és Huber, Werner (szerk.), *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Rochester és Woodbridge, Camden House, 1999, 1-25.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994.
- MOLINIÉ, Georges. *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, Vrin, 2008.
- NAREMORE, James. „Introduction: Film and the Reign of Adaptation,” in uő. (szerk.), *Film Adaptation*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2000, 1-16.
- NICHOLS, Mike (rend.). *The Graduate [Diploma előtt]*, Embassy Pictures, 1967.
- NODIER, Charles, *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*, Paris, Delangle Frères, 1830.  
Elérhető: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108013v/f3.image> (Letöltés: 2018.05.15.)
- PENN, Arthur (rend.). *Bonnie and Clyde [Bonnie és Clyde]*, Warner Bros.-SevenArts, 1967.
- PHILLIPS, McCandlish. „Barbara Loden escaped ‘Wandatrapp,’” in *Daytona Beach Morning Journal*, március 20, 1971, 25.  
Elérhető: <http://news.google.com/newspapers?nid=1873&dat=19710320&id=QU4fAAAAIBAJ&sjid=jtEEAAAAIBAJ&pg=703,4983573> (Letöltés: 2018.04.19.)
- RAY, Nicholas (rend.). *Johnny Guitar*, Republic Pictures, 1954.
- RAY, Nicholas (rend.). *Rebel Without a Cause [Haragban a világgal]*, Warner Bros., 1955.
- RESNAIS, Alain (rend.). *L'année dernière à Marienbad [Tavaly Marienbadban]*, Argos Films, 1961.

- REYNAUD, Bérénice. „For Wanda,” in Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath és Noel King (szerk.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 223-248.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. „On Filmic Rewriting : Contamination of the Arts or Destruction of Art’s Identity?” in *Rouge n°11*, 2007.  
Elérhető: [www.rouge.com.au/11/filmic\\_rewriting.html](http://www.rouge.com.au/11/filmic_rewriting.html) (Letöltés: 2018.04.19.)
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Ecrire l’espace*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- SARRIS, Andrew. „Notes on the Auteur Theory in 1962,” in Braudy, Leo és Marshall Cohen (szerk.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, 515-518.
- SCHEFER, Jean Louis. *L’homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1997.
- SCORSESE, Martin. *The Martin Scorsese Presentation of Johnny Guitar*, USA, 1954.  
Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=PAw7y76awqk> (Letöltés: 2018.04.19.)
- SOULLARD, Catherine. *Johnny*, Paris, Éditions du Rocher, 2008.
- STAM, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Oxford, Blackwell, 2000.
- STAM, Robert. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell, 2005.
- STEVENS, Noémie és Lison NOËL. „Seconde main,” in *Récitsentreamis*, 2011.  
Elérhető: <http://recitsentreamis.over-blog.com/article-seconde-main-entretien-avec-thomas-clerc-et-tanguy-viel-73672781.html> (Letöltés: 2018.04.19.)
- TAUBMAN, Howard. „A Cheer for Controversy,” in *The New York Times*, február 2, 1964.  
Elérhető: <http://partners.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-newrep.html> (Letöltés: 2018.04.19.)
- The Mike Douglas Show with John Lennon and Yoko Ono*, 1972.  
Elérhető: <http://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw> (Letöltés: 2018.04.19.)
- TÖNNIES, Merle. „Radicalising Postmodern Biofictions: British Fictional Autobiography of the Twenty-First Century,” in Coelsch-Foisner, Sabine és Wolfgang Görtzschacher (szerk.), *Fiction and Autobiography. Modes and Models of Interaction*, Frankfurt, Peter Lang, 2006, 305-14.
- TRUFFAUT, François (rend.). *Les quatre cents coups [Négyszáz csapás]*, Les Films du Carrosse. 1959.
- TRUFFAUT, François. „Une certaine tendance du cinéma français,” in *Cahiers du cinéma*, n°31, 1954. Elérhető: *Cahiers du Cinéma*, n° 31, 01/1954.  
Elérhető: <https://www.scribd.com/document/105106181/Truffaut-Une-certaine-tendance-du-cinema-francais> (Letöltés: 2018.04.19.)
- VIEL, Tanguy. *Cinéma*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.
- VIEL, Tanguy. *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, 2010.
- VIRMAUX, Alain és Odette. *Du film à l’écrit. Du roman cinéma au roman cinéoptique*, Perpignan, Institut Jean-Vigo, 1998.

VISY, Beatrix. „A fénykép tere–ekphraszisz, nézőpont, határátlépés,” in *Térérzékelések–térértelmezések*, Budapest, Kijárat, 2015, 44-56.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

## FÜGGELÉK - KÉPEK FORRÁSA

56. OLDAL: Jean-Paul Belmondo és Humphrey Bogart a *Kifulladásig* (*A bout de souffle*, 1960) című filmben.  
Képek forrása: <https://thefilmfaculty.wordpress.com/2015/01/10/postmodernist-nostalgia-films-pastiche-in-the-works-of-quentin-tarantino/> és  
<https://madeleineproject.wordpress.com/2013/09/18/imitation-and-masquerade-in-breathless/>
58. OLDAL: *A mesterdetektív* (*Sleuth*, 1972)  
Kép forrása: <http://www.je-mattarde.com/index.php?post/Le-Limier-de-Joseph-L-Mankiewicz-1972>
59. OLDAL: Andrew Wyke (Laurence Olivier) és Milo Tindle (Michael Caine) *A mesterdetektívben* (*Sleuth*, 1972)  
Kép forrása: <http://www.je-mattarde.com/index.php?post/Le-Limier-de-Joseph-L-Mankiewicz-1972>
61. OLDAL: A párbaj – Andrew és Milo  
Kép forrása: <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/mankiewicz/limier.htm>
62. OLDAL: A félrevezető stáblista egy részlete.  
Kép forrása: <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/mankiewicz/limier.htm>
63. OLDAL: Michael Caine (Andrew Wyke) és Jude Law (Milo Tindle) a 2007-ben készült remake plakátján.  
Kép forrása:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Sleuth\\_\(2007\\_film\)#/media/File:Sleuthpost2007.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sleuth_(2007_film)#/media/File:Sleuthpost2007.jpg)
65. OLDAL: *Johnny Guitar* (1954) és *Johnny* (2008)  
Kép forrása:  
<http://www.inthemoodforcinema.com/archive/2010/08/29/critique-de-johnny-guitar-de-nicholas-ray-1954-actuellement.html>
66. OLDAL: Vienna (Joan Crawford) és Johnny (Sterling Hayden)  
Kép forrása: <http://www.inthemoodforcinema.com/archive/2010/08/29/critique-de-johnny-guitar-de-nicholas-ray-1954-actuellement.html>
67. OLDAL: Vienna és Emma (Mercedes McCambridge)  
Képek forrása: <http://www.inthemoodforcinema.com/archive/2010/08/29/critique-de-johnny-guitar-de-nicholas-ray-1954-actuellement.html> és  
<http://alexandreclement.eklablog.com/johnny-guitar-nicholas-ray-1954-a114845218>
69. OLDAL: Vienna  
Képek forrása: <https://lemagcinema.fr/films/johnny-guitar-western-atypique/> és  
<http://alexandreclement.eklablog.com/johnny-guitar-nicholas-ray-1954-a114845218>

73. OLDAL: Barbara Loden Wanda Goronsky szerepében (*Wanda*, 1970)  
Kép forrása:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150542551047507&set=pb.10251497506.-2207520000.1404910150.&type=3&theater>
74. OLDAL: Loden Maggie-ként a *Bűnbeesés utánban* (*After the Fall*, 1964)  
Kép forrása:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10536372506&set=a.10151428157337507.1073741825.10251497506&type=3&theater>
75. OLDAL: Balra: Barbara Loden és Elia Kazan (1969); Jobbra: Faye Dunaway (Gwen/Loden) és Kirk Douglas (Eddie/Kazan) *A megegyezésben* (*The Arrangement*, 1969)  
Képek forrása:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=126278957506&set=a.10151055366727507.426421.10251497506&type=3&theater> és  
<http://www.imdb.com/media/rm1586868224/nm0001159>
78. OLDAL: Balra: Bonnie és Clyde; Jobbra: Wanda és Mr. Dennis  
Képek forrása: <http://www.furioscinema.com/2013/12/bonnie-clyde-a-ride-from-happiness-to-hell> és  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10267057506&set=a.10251792506.21788.10251497506&type=3&theater>
82. OLDAL: Tükörjelenetek  
Képek forrása:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=13679512506&set=pb.10251497506.-2207520000.1404910160.&type=3&theater> és  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=11361287506&set=a.10251792506.2178.10251497506&type=3&theater>
83. OLDAL: Wanda a film elején és a záróképen  
Képek forrása:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10252017506&set=a.10251792506.21788.10251497506&type=3&theater>

## A TÉMÁBAN KÖZÖLT CIKKEK JEGYZÉKE

- „Perception de l’image à travers la novellisation littéraire contemporaine,” in Gyimesi, Timea (szerk.), *Acta Romanica: Vitesse – Attention – Perception*, Tomus XXX, Szeged, JATEPress, 2018, 251-259.
- „Rejouer l’échec donné d’avance – L’espace novellisé dans *Cinéma* de Tanguy Viel,” in *Modulation-Deleuze*, Szeged, JATEPress, 2017, 103-110.
- „Visages à la frontière du cinéma et de la littérature,” in *Chimères - Potentialités cinémas*, n° 89, 2016, 195-203.
- „Novellisation contemporaine: une littérature qui émerge de l’image,” in *Cahiers Echinex - La trahison des images, la déficience des langues*, vol. 31, 2016, 159-168.
- „Du film au roman: La novellisation contemporaine et son modèle,” in *Modèle et modélisation, en linguistique, littérature, traductologie et didactique*, sous la direction de Teresa Tomaszewicz et Grażyna Vetulani, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask, 2015, 157-167.
- „La vérité de la fiction: Réalités et fictions dans *Wanda* de Barbara Loden et dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* de Nathalie Léger,” in *Acta Romanica*, Tomus XXIX, 2015, 55-67.
- „Fictions and Realities: On the margins of Barbara Loden’s *Wanda* and Nathalie Léger’s *Supplément à la vie de Barbara Loden*,” in *Americana – E-Journal of American Studies in Hungary*, vol. X., n°1, 2014, ISSN 1787-4637. Elérhető: <http://americanajournal.hu/vol10no1/karacsonyi>
- „Pour une rhétorique de l’image,” in *Acta Romanica*, Tomus XXII, 2003, 167-175.

### FORDÍTÁS:

#### Könyv:

- DELEUZE, Gilles és Claire PARNET. *Párbeszéddek*, Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2015.  
(Társfordítás Gyimesi Timeával és Lipták-Pikó Judittal)
- DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, Qadmon, 2009.



Tanulmány:

RÖMHILD, Regina és Bonaventure Soh Bejeng NDIKUNG. „A posztMásik mint avantgárd,” in *Apertúra*, 2014. nyár-ősz. Elérhető: <http://uj.apertura.hu/2014/nyar-osz/romhild-bonaventure-a-posztmasik-mint-avantgard/>

SOUKUP, Katarina. „Szentségtörők lakomája”, *Apertúra*, 2014. tél. Elérhető: <http://uj.apertura.hu/2014/tel/soukup-szentsegtorok-lakomaja/>

DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI. „Mi a kisebbségi irodalom?” in *EX Symposion*, 2003/44-45, 1-9.